E. K. WATERHOUSE.

R. ACCADEMIA DI S. LUCA

ANNUARIO

MCMIX-MCMXI

ROMA
TIPOGRAFIA EDITRICE ROMANA
Via della Frezza, 57-61.
MCMXI.

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/annuariorealeacc00real

R. ACCADEMIA DI S. LUCA

ANNUARIO

MCMIX-MCMXI

ROMA
TIPOGRAFIA EDITRICE ROMANA
Via della Frezza, 57-61.
MCMXI.

IN NOMINE domini Amen ſ Et ad honorem eiuſ matris Virgi nis gloriose SANCTI Q; Luce beatiſſimi euangeliſte noſtri aduo cati ac protectoris artis picture totiusq; celeſtis curie triumphan tis CVM STATVTA artis pictu re ſuper hoc alias edi ta muniri non poſſint nec ſatis commode abſq; ſtatutis mgruentibus cauſis in comuni ac particulari dicte Vniuerſitati ſuccur ri non poſſit. De comuni omnium conſilio et aſ ſenſu Etec ti fuerunt tres honorabiles viri artifi ces dicte artis qui in abſq nouis conſtitutionibus condendis preponerentur videlicet Magiſtri Co la Saccocij Antonius benedicti pictores et Jaco bus R aualdi miniator qui prehabita diligeti = conſideratione et maturo conſilio Capitula ſeu

Prima pagina degli Statuti dell'Accademia di S. Luca

dell'anno 1478

Clichés Stab. Danesi. Tip. Editr. Rom., via della Frezza.

INTRODUZIONE.

L'Accademia di San Luca è insigne per una storia di secoli che varca d'assai la cinta delle mura cittadine e i confini del vecchio Stato pontificio. I pittori, sotto il pontificato di Sisto IV, si raccoglievano in Università sotto l'invocazione di San Luca, in una chiesetta sull'Esquilino dedicata a quel santo, e nel 1479 le autorità comunali sanzionavano i loro Statuti, che paiono essere conferma e riforma di costituzioni anteriori. Circa un secolo appresso, la primitiva Università si trasformava e allargava in Accademia di Belle Arti, sanzionata con Bolla di Gregorio XIII nel 1577, e depositava nell'Archivio della nuova Accademia, che gelosamente li conserva, i suoi vecchi Statuti. Da quel tempo, essa è stata in Roma la sede, il centro, l'arbitra dell'arte.

Ispirata ad un concetto cosmopolitico, essa ha sempre accolto nel suo seno, ed elevato a suoi Principi o Presidenti, artisti insigni, senza distinzione di religione, cosa affatto insolita nel passato, nè di paese: basti ricordare, tra i soci più illustri e benemeriti, Federico Zuccari, Guido Reni, il Guercino, il Domenichino, l'Albano, Carlo Maderno, Carlo Maratta, Pietro da Cortona, Alessandro Algardi, Salvator Rosa, Antonio Canova; e tra gli stranieri elevati alla presidenza Nicola Poussin, Raffaele Mengs, Carlo Erard, Carlo Lebrun, Alberto Thorwaldsen. Privilegi amplissimi le furono concessi dai papi, fino a poter liberare, il giorno di San Luca, un condannato a morte; altre accademie si fondarono fuori di Roma sul suo stampo; a lei, come a primaria e madre, ambirono d'esser aggregate quelle di Torino, di Parma, di Venezia, di Bologna, di Parigi, di Madrid, di Tolosa, di Pietroburgo; principi e regnanti tennero ad onore d'esservi ascritti; in controversie d'arte fu chiamata arbitra; si arricchì di lasciti considerevoli per concorsi artistici; Napoleone I, per sollecitazione del Canova, le assegnava una dotazione cospicua, e le affidava l'insegnamento officiale delle Belle Arti.

La nobiltà d'un illustre passato, se è legittima ragione di rispetto e di considerazione, è però non di rado anche impedimento al libero svolgersi nelle forme mutevoli della vita. Nè la nostra Accademia andò esente dalla taccia d'essersi troppo rigidamente rinchiusa nell'ossequio della tradizione. Venuto poi a mancarle, e non occorre qui rivangarne il come, il pubblico insegnamento, rimase notevolmente ristretto il campo della sua attività. L'Accademia attese ad amministrare i fondi dei concorsi, a bandirli, a conferire i premi; ed anche non rimase del tutto estranea alle questioni d'arte che negli ultimi decenni s'agitarono; ma parve segregarsi volentieri dal movimento, tumultuoso talora ma vivo e fecondo, dei nuovi tempi, e quasi velarsi in una modesta penombra.

L'*Annuario*, di cui con questo numero s'inizia la pubblicazione, vuol essere come un segno ch'essa, pure altiera del suo glorioso passato, non intende però adagiarsi in esso, ma trarne obbligo di più attiva partecipazione, nelle forme più convenienti all'età nostra, alla vita dell'arte. Esso gioverà intanto a far conoscere quale sia l'attività della nostra Accademia, a stringere relazioni con Istituti d'arte italiani e stranieri, a dare maggior pubblicità ai concorsi e solennità al conferimento dei premi. Consterà di due parti: l'una ordinaria, contenente gli atti dell'Accademia: relazioni delle sedute, necrologie e nomine di nuovi eletti, discussioni e deliberazioni, relazioni dei concorsi; straordinaria l'altra, alla quale presterà ricca e preziosa materia, con opportune riproduzioni, il materiale stesso posseduto dall'Accademia; la sua insigne Galleria, le sue collezioni, i documenti d'archivio, le prove dei concorsi ch'essa conserva dalla loro origine, non trascurabile contributo alla storia dell'arte negli ultimi secoli; ed anche farà luogo a comunicazioni d'accademici su diversi argomenti d'arte.

È di lieto auspicio alla nostra Accademia che l'inizio del presente *Annuario*, il quale porta seco propositi di più viva attività e di più prossimo contatto col mondo artistico coincida coll'anno cinquantenario della nostra unità politica. L'Italia, che dopo un periodo di sosta e di preparazione è parsa in quest'anno ridestarsi alla piena coscienza di sè affermando con rinnovata energia i suoi diritti fra le nazioni, non può non voler riprendere il suo posto in quelle arti belle che furono tanta parte della sua vita e della sua gloria.

Il Presidente

G. B. GIOVENALE

Il Segretario

D. GNOLI

ANTICHI CONCORSI DELL'ACCADEMIA

NOTIZIE GENERALI.

Nel giorno 31 settembre 1696 dalla torre elevata dall'architetto Martino Longhi sopra il palazzo Senatorio, la grande campana diffondeva su tutta la città di Roma i rintocchi lenti, sonori, maestosi. Con il popolo accorso salivano il colle capitolino i supremi magistrati cittadini, gli alti dignitari ecclesiastici, ai quali si accompagnavano quanti in allora erano stimati scienziati, dotti, artisti e amatori dell'arte.

L'aula grande del palazzo dei Conservatori accolse tutti gli intervenuti, ricevuti con dignitoso cerimoniale dal senatore Riario, circondato dai consiglieri e famigli del Comune. La storica Sala già bella per le pittoriche decorazioni, era fatta per la circostanza più splendida dagli addobbi, dalle targhe aventi iscrizioni latine, da preziosi arazzi, damaschi, da argenti e da ricche mobilia. Su di un elevato palco d'onore ebbero posto colle autorità maggiori i componenti l'Accademia di S. Luca, assieme agli studenti designati in quell'anno dall'Accademia quali vincitori dei concorsi scolastici, unitamente ai poeti più lodati, i quali, dopo l'orazione pronunziata dal Segretario magnifico dell'Accademia, dovevano alternare i loro carmi alle squisite armonie dei suoni, de' canti.

Ispirandomi alle immaginose ed oratorie espressioni, che leggonsi nelle relazioni del dotto pittore Giuseppe Ghezzi, segretario accademico di quell'epoca, potrei dire: che finalmente l'Arte trovava per la prima solenne premiazione capitolina, degna sede per virtù della nostra Accademia, e riceveva il plauso e il consenso verace del popolo romano, tributati alle ufficiali cerimonie celebrate su quel colle glorioso dell'Urbe. La Madre del popolo latino, già figlia invitta del Dio Marte, si assideva maestosa, ammirata e più amata fra le Arti sorelle sacre ad Apollo, ed assieme ad esse ornavasi il capo dell'argenteo olivo inserto ai variopinti fiori.

La solennità delle prime premiazioni, in luogo così prediletto dal popolo, e così suggestivo per tanti ricordi imperituri, attrasse intera la considerazione

dell'Italia, e di tutto il mondo civile, verso i nobili intendimenti che fin dal suo nascere aveva concepiti, promossi, applicati l'Accademia di S. Luca per tenere alto il prestigio delle Arti Belle, istituendo e impartendo efficaci insegnamenti ai giovani studiosi della pittura, della scultura e dell'architettura, e onorando tutti coloro che, senza distinzione di patria, di nazione, di scuola, desideravano conquistare fama di artista. Questa universale estimazione riceveva autorevole conferma dai privilegi del papa Clemente XI e dalle ripetute approvazioni e dalle nuove concessioni di Benedetto XIII, Benedetto XIV, Pio VI e Pio VII. Le premiazioni così celebrate furono ripetute regolarmente al Campidoglio fino al 1844, poi esse furono tenute nella propria sede accademica presso la Chiesa di S. Martina, e in seguito fino al 1873 nell'edificio stesso delle sue pubbliche scuole in Via di Ripetta.

È indubitato che la massima benemerenza che rese estimata la nostra Accademia, è quella di avere da un tempo assai remoto chiamati sotto la sua vigile, perseverante, amorosa disciplina e sapiente direzione numerosi i giovani artisti, architetti, pittori e scultori, perchè con efficaci studi quotidiani e con pratiche esercitazioni di concorsi venisse a formarsi e provarsi il loro talento sui svariati temi tradotti in disegno, in pittura, in plastica, con bassorilievi, gruppi, con progetti e rilievi architettonici.

Di queste esercitazioni in adempimento delle prescrizioni quotidiane, annuali, e per gare straordinarie, l'Accademia raccolse e conservò per un lungo periodo di anni una copiosa collezione di saggi che meritò sempre considerazione, e merita oggi questa più speciale e particolareggiata relazione.

Per lodevole iniziativa del presidente Prof. Giulio Tadolini il Consiglio direttivo conferiva nell'anno passato al Prof. Gai e al sottoscritto, l'incarico di riordinare tutte le collezioni scolastiche, in special modo quelle che erano state custodite nella biblioteca sociale.

Il lavoro è stato portato a buon fine per l'impegno degli incaricati e per il vivo interessamento dell'attuale presidente dell'Accademia l'architetto professor Giovenale e per l'opera preparatoria fatta dal collega prof. Gai, che riunì e trascrisse tutte le notizie, le disposizioni riferentesi all'origine dei vari concorsi, al conferimento dei premi, ai temi dati, e ai nomi dei molteplici vincitori, facilitando così il compito mio per la verifica e l'elenco dei saggi spettanti alle tre arti, e per una più regolare disposizione e più esatta specificazione di essi, ottenendo una migliore conservazione e constatazione del loro singolo valore, e perchè tutto questo materiale artistico potesse più facilmente essere messo ad utile consultazione ed esame degli studiosi.

È bene subito far constatare che per la parte storica dell'insegnamento sono da notare i 62 concorsi eseguiti prima del Clementino, e che, tuttora posseduti dal nostro Archivio, cominciano a datare dal 1677. In quest'anno quelli che rappresentano il soggetto di *una Chiesa isolata con cupola e campanili*, indicano vincitori del 1° premio Simone Sciupagna, del 2° Agostino Davillez, del 3° Claudio di Gò. — Dell'anno 1678 col tema: *Chiesa con palazzo annesso*, vincitore del 1° premio Pompeo Ferrari, romano, del 2° Michelangelo Della Valle, di Penne, del 3° Carlo Ambrogio Roncalli, milanese. E poi nel

1681 per il *prospetto di un Palazzo*, in primo grado fu giudicato Fortunato Carapecchia che disegnò due prospetti degni di lode, perchè alla semplicità e severità dello stile, egli seppe accoppiare una impronta di vera signorilità, da fare risultare edifici la di cui architettura, se innalzata a' tempi nostri, sarebbe apprezzata e veduta con piacere.

E a questa lontana epoca appartengono altre invenzioni premiate, recanti i nomi di Domenico Martinelli, lucchese, Filippo Barigioni, Carlo Derbuis, parigino, Giovanni Reizner, polacco, ed altri.

Fig. 1. — Concorso Clementino, a. 1775.
Classe Plastica. — *Giuditta mostra al popolo la testa di Oloferne.*
1° Premio: Pacetti Camillo, romano.

Il papa Clemente XI, prendendo gradito interessamento alla solennità delle premiazioni capitoline, con suo breve dispose che per il conferimento dei premi si assegnassero fondi speciali e che per essi fossero devolute le somme destinate ai divertimenti carnevaleschi, sospesi per i tempi in allora fattisi calamitosi. La elargizione del Papa aveva ricevuto impulso anche dall'intenzione di lui di offrire onorevole attestato di stima al presidente dell'Accademia, l'illustre pittore Carlo Maratta. Altre rendite di vari offici capitolini aggiunse il Pontefice al medesimo scopo, disponendo che questi contributi, alla morte del Maratta, venissero a diretto possesso dell'Accademia per l'istituzione di un Concorso che dal nome del Papa fu intitolato: *Clementino*. Esso ebbe principio nel 1702 e termine nel 1869, effettuatosi in questo lungo periodo per trentasei volte e per ciascuna delle tre arti. Esso lasciò all'Accademia oltre a ottocento disegni per la sola architettura. Ebbe ventinove concorsi di plastica, di cui si conservano quarantaquattro basso-

rilievi e sei gruppi, e più, per la classe di pittura, duecentotre grandi disegni ed otto quadri ad olio. Il più antico dei bassorilievi conservatoci è quello del concorso del 1704 opera di Niccolò Ricciolini romano, ch'ebbe il primo premio quando con perizia di modellazione e con composizione ben movimentata nei vari gruppi figurativi rappresentò *Re Amulio ucciso da Romolo.* Fra gli altri bassorilievi degni di essere illustrati si è scelto per ornamento di questa nostra pubblicazione, quello del romano Pacetti Camillo, che nel 1775 fu primo nel concorso col tema: *Giuditta mostra al popolo la testa di Oloferne* (fig. 1). Benchè questo soggetto sia stato svolto con tre gruppi di poche figure, pure son tutti ben vivi, con saggio e fine modellato; due a raffigurare le persone che con atteggiamento vario esprimono lo stupore e l'allegrezza per l'eroico fatto e l'altro gruppo che predomina dalla parte destra, ha ritta nel mezzo la forte Giuditta che colla destra solleva per i capelli il capo reciso dell'odiato condottiero Oloferne, esponendolo alla vista del popolo, e colla sinistra regge il ricco manto. A lei vicina è la fantesca che l'aiutò nel tragico fatto e presso in prima linea, un'altra donna che fissa maravigliata l'eroina, mentre un grazioso putto spaventato cerca nascondersi fra le pieghe della sua veste.

Il Pacetti con questo suo lavoro si rivela per quello scultore che in età più matura ebbe stima non comune per i molti lavori compiuti, in collaborazione dei fratelli Vincenzo e Giuseppe, sotto i Papi Pio VI e Pio VII.

Ragguardevoli per buone qualità sono pure il bassorilievo di Giov. Batt. Dario romano, dove nel soggetto di S. Caterina che risana il piede ad una monaca, al sentimento mistico risponde delicatamente la fattura delle varie figure delle suore, e l'altro del romano Pietro Bracci, che colla solida struttura della composizione e il largo e vivace lavoro dello stecco bene espresse: *Giosia che consegna il danaro per completare il Tempio.*

Dei concorsi della classe pittorica, sfogliando i saggi raccolti nelle quattro voluminose cartelle e disposti recentemente in migliore ordine e forma dal collega pittore prof. Gai, lo studioso e l'artista trova non piccolo interesse per i pregi che rivelano molti di questi saggi, tanto per il soggetto dato per la composizione con cui fu svolto, che per la bontà dei particolari del disegno e del chiaroscuro. È cosa anche apprezzabile come tutti siano stati eseguiti con lodevole diligenza ed impegno e con quale criterio artistico e coscienzioso giudicati degni del premio. Nel bel numero di 203, i saggi datano dall'anno 1702 e arrivano fino ai primi anni del secolo XIX. I più di essi sono disegnati a *sanguina,* molti a matita lumeggiati a biacca o gessetto; alcuni ritoccati a tempera, o chiaroscurati a sfumino, a terra d'ombra o a seppia, alcuni segnati a penna ombreggiati a sfumino o ad acquarello. Tutti si fanno valere per la serietà e impegno con cui i giovani artisti rispondevano all'importanza e dignità degli esperimenti promossi e ricompensati con alto senso didattico dalla nostra Accademia. Sia esempio questo da additarsi a quanti nei concorsi odierni preferiscono distinguersi con esecuzione poco accurata, il più delle volte abbozzata in fretta e segnata, come suol farsi vanto, *alla brava.*

Fig. 2. — Concorso Clementino, a. 1702. — Classe Pittorica. — *La strage degli innocenti.*
1° Premio: Salimena Giulio, napoletano.

Fig. 3. — Concorso Clementino, a. 1702. — Classe Pittorica. — *La strage degli innocenti.*
2° Premio: Criccolini Antonio, romano.

Del concorso Clementino nel 1° anno 1702 il tema era: *La strage degli innocenti.* Il disegno alla *sanguina* di Salimena Giulio, napoletano, ebbe il primo premio (fig. 2), quello di Criccolini Antonio, romano, il secondo (fig. 3).

Questi due lavori ci danno documento che, nel bel principio del 1700 si avevano in Italia due tendenze di arte, di scuola. L'una, la meridionale, che è più impulsiva ed amante di maggior movimento nei gruppi e nelle espressioni delle figure, con particolarità di membrature, di vestimenta, rilevate sulle altre per un contorno e chiaroscuro forte, e se si vuole, vicini all'esagerato, e sentono dell'influenza robusta e muscolosa di Michelangelo, unitamente alla fastosità ed abbondanza dell'arte spagnuola. Nel soggetto nostro il Salimena mostra il suo valore nel mettere in forte evidenza l'agitarsi di ogni figura, la ferocia dei guerrieri uccisori, lo spavento e le contorsioni delle madri, che difendono la loro prole. L'altro saggio ben distinguendosi per una composizione più ricca, ma più fusa nelle parti e nel tutto, lascia con sapiente, fine espressione palesarsi nei diversi gruppi il contrasto dei due sentimenti su cui si fonda la viva azione generale, senza punto esagerare le forme robuste virili e quelle gentili muliebri, e suscitando su ogni gruppo l'attenzione del riguardante, causando in lui la commiserazione per lo strazio delle madri, per l'orrida vista dei corpi agitati, strappati, feriti dei graziosi e innocenti bambini.

Questa manifestazione di diverso sentimento, di differente stile e maniera consigliarono la scelta fra gli altri, di questi due disegni, perchè qui avessero la loro illustrazione. Ma tale preferenza non mi vieta di indicare come notevoli per altre buone qualità i seguenti saggi di cui il premiato Pietro Pellino, siciliano, appare simpatico per un disegno e chiaroscuro che sente della scuola francese del suo tempo; così pure la composizione di Antonio Bicchierai che, assieme a Nicolò Ricciolini altro vincitore, fu poi pittore nella basilica Vaticana, ma che nel 1704 era giovane studente, e nel tema: *La morte del Re Amulio*, ha disegno e chiaroscuro corretto, composizione semplice e nobile.

Non vanno dimenticati i premiati: (1739) Francesco Presiado di Siviglia; Francesco Vignal, provenzale, con Giuseppe Salter di Olmitz (1750); Pietro Calver Guevara di Murzia di Spagna, soggetto sceneggiato sul fare fiammingo (1762), graduato dopo Pietro Angeletti, romano, che in seguito si fece noto per il monumento al grande incisore Piranesi. Dell'anno 1766 distinguesi la grandiosa *sanguina* di Francesco Smuglewicz polacco. Del 1771, Nicolò Le Jeune, parigino, che nell'*Uccisione di Ammon nel convito di Assalonne* fece invenzione oltrechè assai espressiva, maestrevolmente colorata a tempera. Del 1795 Bornaccini Alessandro, riminese, nel *Giuliano l'Apostata colpito a morte nella battaglia contro i persiani*, ci ha dato un componimento largo, delineato e vivo in ogni particolare, traendo ispirazione gradevole dalla Battaglia di Costantino di Giulio Romano. Nel 1889, la *Moltiplicazione dei pani*, ci segna con merito il nome di Luigi Agricola padre di Filippo. Il vincitore ebbe un competitore non meno valente in Domenico Antonio Signeira, che più tardi alcuni suoi ammiratori chiamarono il Raf-

faello della scuola portoghese. Di questo pittore la pinacoteca di S. Luca accoglie il quadro della *Decapitazione di S. Giovanni*. E chiuderemo questa lista onorevole col menzionato Bartolomeo Pinelli (1805), che ci dà uno dei suoi energici aggruppamenti di figure con sfondo pittorescamente romano; Lodovico Seitz, che in una *Orazione di Gesù nell'orto*, appalesa impressionante nel volto e nella persona del Cristo l'espressione del dolore, e in tutti i particolari la caratteristica di un disegno chiaro, preciso.

A questi concorsi pittorici sono da aggiungere i saggi eseguiti ad olio, di cui abbiamo uno di Achille Mazzocchi, di Cesare Fracassini, di Ratti, di Giuseppe Toeschi e di Guerrino Guardabassi, tutti romani.

Nei giudizi spesso troppo ingiusti o severi dati sulle opere seicentesche e maggiormente sulle settecentesche, potrà essere elemento di equanimità, l'osservare come in molti degli stessi nostri saggi di concorso, specialmente in quelli architettonici, non sia errata l'opinione espressa da moderni scrittori e critici, che in questi periodi d'arte non abbia avuto solo dominio lo stravagante e il barocco, ma che non erano del tutto sparite, neglette e avvilite le buone tradizioni classiche. È fatto assodato da un più esatto e razionale studio dei monumenti seicenteschi e settecenteschi, che in essi rilevansi bene distinte due tendenze o meglio scuole. Di una di queste fu capo il Bernini, dell'altra il Boromini. Da Roma s'irradiò per l'Italia, e perfino all'estero l'insegnamento di questi fortissimi maestri. Il primo impresse alle sue opere un carattere nuovo ed ardito, in cui però il classicismo non dimenticato dava impulso alla grandezza non disgiunta dalla severità. Il Boromini amò del pari la grandiosità romana, ma volle a questa accoppiare e mettere ad utile impiego la fantasia, che certo dà maggior vitalità alla inventiva, più movimento alle masse e ai particolari, più varietà nei dettagli, maggiore sviluppo e applicazione alla decorazione, servendosi di tutti i mezzi tecnici: stucchi, materie e pietre colorate, dorature, metalli, che possono rendere più nobile e ricco un edificio come egualmente una pittura ed una scultura. Ebbene, nel tempo della maggiore florescenza della scuola borominesca, nella quale molti seguaci del maestro, meno potenti, portarono all'esagerazione, alla bizzarria le doti pregevoli del caposcuola, si ebbero esempi di opere che, se non si conoscesse la loro data e il loro autore, si potrebbero attribuire ad una scuola della fine del cinquecento o dei primordi del seicento, tanto sono esse improntate da tranquilla e ben ordinata disposizione di parti, di ordini, di giusta scelta di ornamentazioni. — Chi in questo senso non ammira in Roma la parte principale del prospetto posteriore della Basilica di S. Maria Maggiore di Carlo Rinaldi? Chi non rimane soddisfatto appieno nel vedere la facciata di S. Agnese sulla piazza Agonale, e le architetture di Nicola Salvi, senza citare altri ed altri edifici?

Molti dei saggi del concorso Clementino, che furono eseguiti nel sec. XVII e XVIII, ci confermano questo fatto, che già si era palesato in alcune prove estemporanee e in alcuni concorsi anteriori ai lavori del Clementino stesso. E tale e tanta fu la forza di questa tradizione classica, che più che un gusto, un istinto, un bisogno, essa, fu un culto, il quale, per secoli e secoli si man-

tenne custode del fuoco sacro, che pur nascosto, di tempo in tempo si ravvivava e diffondeva luce.

Non sarà dunque oggetto di semplice curiosità osservare il progetto di Giacomo Trombara (Clem., an. 1775), e quelli di Nicola Colle di Benevento e di Matteo Torelli romano (an. 1779), perchè essi ci apprendono come, circa quaranta anni prima che il neo-classicismo trionfasse, lo stile così detto dell'impero avesse le sue manifestazioni disposte, improntate, dettagliate in modo tale, che i progetti qui da me indicati, si potrebbero bene assegnare all'architettura ch'ebbe sì largo sviluppo fra l'anno 1800 e il 1830.

Ma ad avvalorare in sommo grado la mia argomentazione, valga sopra tutti il concorso vinto nell'anno 1728 dal romano Marchionni Carlo. Questo artista che giunse ad avere quella rinomanza di architetto, che in Roma tutti conosciamo, svolgendo il tema: *Una Piazza fortificata con palazzo nel centro ed altri edifici annessi su porto in vista del mare*, ci ha dato in sei tavole tale rivelazione, che maggiore non poteva dare, di quanto egli valeva, di quali studi era dotato, da quali influenze classiche era guidato, fin dove poteva elevarsi. La prima tavola rappresenta la pianta generale; la seconda la pianta del palazzo centrale; la terza la pianta in scala maggiore dell'emiciclo della piazza; la quarta il prospetto principale del palazzo; la quinta la sezione del palazzo, della piazza e una veduta laterale prospettica; la sesta tavola riproduce, a semplice contorno e a maggiore proporzione, più della metà del prospetto principale del palazzo (figg. 4 e 5).

In non pochi dei nostri progetti le tavole portano ornamenti di cartelli, di targhe sorrette da putti svolazzanti o da figure che simboleggiano le tre arti, fra i quali ornamenti trovano posto i titoli e le notazioni delle tavole stesse, oppure le scale di proporzione, ovvero stemmi gentilizi, strumenti da disegno (vedansi i saggi del Valvasori del 1704 e di Carlo Stefano Fontana del 1705, ecc.); di altre tavole, quali vedi contornate da paesaggi campestri, quali da vedute di mare o da vedute prospettiche, nei quali ornamenti non sai se più gustare la fantasia inventiva o la correttezza del disegnatore, o la bravura del pittore. Se nella *Veduta generale prospettica* del concorso di Pasquale Belli (1775), guardasi con piacere tutto il palazzo e gli edifici annessi, contornati da un vago paesaggio ritratto in acquarello monocromo, con maggior diletto puoi osservare la tavola in basso nella quale il Marchionni ci presenta il prospetto principale della suindicata piazza fortificata, che volle rendere quasi reale e più viva coll'avervi riprodotto il mare, dove calmo, dove agitato, dove in tempesta con le onde e i flutti, con i vari navigli di forme ed attrezzature in uso al suo tempo; e poi su punti del porto ci fa vedere gruppi di marinari, sui baluardi soldati ed armi, sulle scalee e sotto i portici del palazzo personaggi diversi. L'altro pregio artistico di questo concorso è il disegno in grande del prospetto del palazzo, esposto a semplice contorno d'inchiostro, così nitido e fermo, che questo solo sarebbe sufficiente a far conoscere l'abilità di disegnatore dell'autore. Ma questo disegno ci precisa chiaramente nell'insieme e in tutti i suoi dettagli di elevazione geometrica e projettiva, l'architettura del palazzo ideata e riprodotta

Fig. 4. — Prospetto principale del
Classe Architettura. — *Una piazza fortificata con palazz*
1° Premio: Mar

del Concorso Clementino, a. 1728.
ntro ed altri edifici annessi su porto in vista del mare.
Carlo, romano.

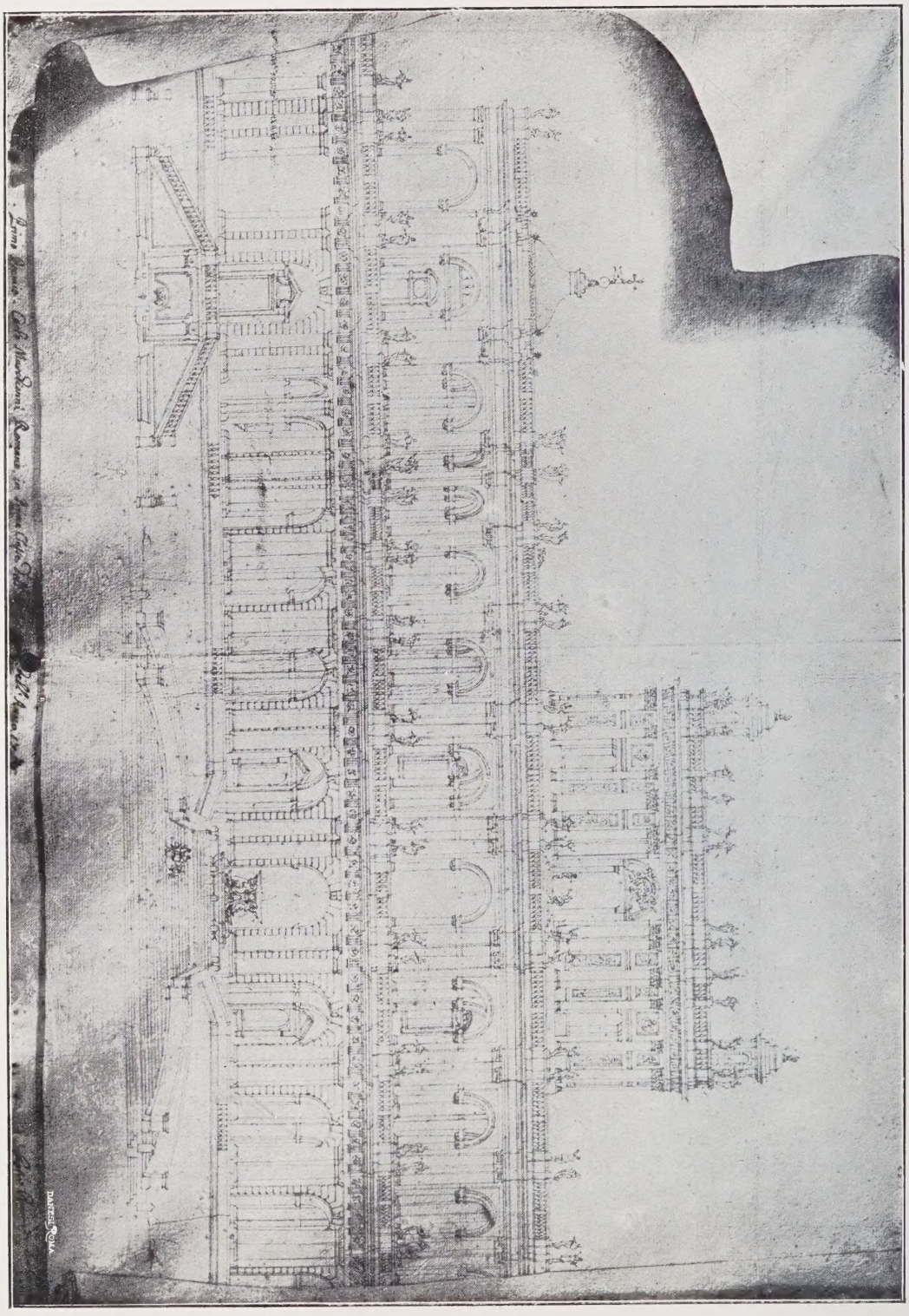


Fig. 5. — Dettaglio a semplice contorno del prospetto principale del palazzo. — Concorso Clementino, a. 1728.
1° Premio: Marchionni Carlo, romano.

in uno stile quieto, armonico, seriamente maestoso, senza che alcuna più piccola e secondaria parte riveli il menomo ricordo al complicato, al fantasioso, al bizzarro, tanto, che questo edificio potrebbe degnamente appartenere alla fine del cinquecento.

Questo concorso dell'anno 1728 non solo è importante per le ragioni suesposte, ma anche perchè fanno degna corona al Marchionni altri quattro cultori di architettura, i quali per la graduatoria di merito, sono: Giovanni Maria Guagli da Como con tavole tre; Francesco Nicoletti di Trapani con tavole quattro; Vincenzo Silva Gracchi comasco di Verna con tavole cinque.

E per dire il più e meglio possibile dei saggi architettonici *clementini*, si possono vedere con piacere il concorso di Giuseppe Bucciarelli di Jesi (1775), che per analogia di tema prende a studio il palazzo e la villa di Caprarola del Vignola; il progetto di rilievo e completamento della facciata della chiesa di S. Martina presso il Foro, quello di ideare un prospetto alla Chiesa di S. Salvatore in Lauro; di riprodurre la Cappella del Sacramento nella Basilica Vaticana e quella Strozzi in S. Andrea della Valle; ed altre molte composizioni e copie di edifici civili e sacri, che al voler parlare di tutti uscirei fuori dei limiti impostimi.

Il Concorso di Carlo Pio Balestra, a pari vantaggio delle tre arti, fu fondato il 14 agosto 1763, sotto la presidenza di Marco Fontana e colla prima premiazione tenuta sul Campidoglio nell'anno 1768.

Per la classe architettonica esso ci ha lasciato a tutt'oggi, delle quindici gare, numero novantotto tavole, accuratamente disegnate, chiaroscurate e colorate. In questo concorso, come antecedentemente si era regolato in quello *Clementino*, prevaleva un criterio di saviezza didattica, alternando, ai soggetti a scopo civile, quelli d'arte religiosa, quelli a studio storico-archeologico dei monumenti antichi, e persino progetti rispondenti all'edilizia della città di Roma. Per quest'ultimo fine sono da considerarsi i due progetti per una migliore sistemazione del Porto di Ripa (a. 1768), di cui primo fu quello di Mochi Filippo, secondo quello di Giov. Batt. Spampani, entrambi romani, dai quali nella disposizione pratica per lo scopo dei vari edifici, non è dimenticata la buona architettura, anzi ad essa è dato rilievo con portici, colonnati, fontane, rampe, scalee in un modo non solo sufficientemente e convenientemente decorativo, ma anche con effetto assai pittoresco.

Così è pure da elogiarsi, se non per la scrupolosa conservazione di memorie antiche, certo per la vastità del concetto inventivo e monumentale, quello compiutosi nel 1773; *Ornare di fabbriche decorose la Piazza del Popolo*, dando posto a due Chiese con edifici annessi, sul quale soggetto risultò primo Domenico Lucchi, viterbese, con otto tavole, e secondo Saverio Marini, napoletano, con dodici. Buono l'*Arco trionfale sul Ponte S. Angelo* di Filippo Caneri, côrso. Più stimabili per invenzione, relativamente al tema e al gusto del proprio tempo, Mario Asprucci e Pietro Maggi, romani, nel concorso del 1786 per *Edificio ad uso dell'Accademia del Disegno* ecc., ed egualmente Anzano Paolo, Pietro Maggi, Evaristo Akarisi, romani, e Ba-

silio Mazzoli, Luigi Baldi, Pietro Holl, pure romani, i tre primi però per un *Palazzo di delizia sulla riva del mare;* i tre ultimi per *Una Scuola Militare.*

E aggiungo il lodevole progetto (a. 1860) per una Accademia di Belle Arti di Agostino Mercandetti; gli altri due di Augusto Bonanni, l'uno per un *Teatro comunale da costruirsi sulla piazza del Popolo* e l'altro per un *Mercato coperto.*

Della composizione pittorica abbiamo inoltre sei grandi disegni, che dall'anno 1833 vanno al 1866, fra i quali quello di Nicola Consoni rappresentante: La morte di Timofane, e l'altro di Ignazio Tirinelli: Il liberto Filippo rende gli estremi onori al grande Pompeo sulla riva del mare egizio. Però per il periodo anteriore dal 1768 al 1853, prescrivendosi invece composizioni tradotte con quadro ad olio, di queste si posseggono tuttora num. 14, delle quali le due del 1° Concorso col soggetto: Achille sotto la tenda vede Iride ecc., fece guadagnare la vittoria al Ciarampani e Scapuzzi; del 1773 si hanno le due pitture, una di David Allan, scozzese, e l'altra di Antonio Cavallucci di Sermoneta; e poi negli anni appresso quelle di Francesco Manno palermitano, di Vighi, di Francesco Grandi e di Cesare Caroselli, romani.

Fig. 6. — Concorso Balestra, a. 1768.
Classe Plastica. — *Perseo libera Andromeda.*
Gruppo premiato di Chinard Giuseppe di Lione.

Intorno agli otto gruppi che fanno parte della raccolta plastica del Balestra, l'occhio e la mente di chi visita la nostra residenza e percorre le sale di scultura, si rivolge con compiacenza sul gruppo in terra cotta eseguito sapientemente per il concetto, la plastica e per i nobili atteggiamenti delle due figure, rappresentanti l'una Perseo l'invincibile e protetto di Minerva, e l'altra la bella Andromeda liberata dal mostro marino (fig. 6).

Questo lavoro, riuscito premiato fra i contendenti del 1768, fu pure trovato meritevole di illustrazione, e il nome dell'autore è Giuseppe Chinard di Lione, al quale, giovane allora, nelle gare artistiche di Roma, non mancò come a tanti altri suoi connazionali, il vigore e il benefico impulso a produrre in maggiore età opere maggiori. L'artista francese, anzichè trarre profitto da un contrasto di forme e di sentimenti, invece con amorosa ricerca

ha voluto idealizzare tutto un insieme armonico, pieno nei due nudi di venustà e di poesia. Il mito, come tanto spesso si è interpretato, è quasi fatto sparire. Il liberatore è tutto significato nel suo braccio destro che recinge alla vita Andromeda e la solleva e la trae dolcemente a sè, prendendo colla sinistra un braccio di lei. L'intera azione riesce nobile e calma, mentre da entrambi riflettesi il nuovo sentimento d'amore che li pervade, in lui suscitatosi per l'ammirazione della formosità e grazia della giovinetta; in questa, allo spavento e alla gioia sostituitasi la naturale timidezza, rimirando il suo valoroso salvatore. È un gruppo tutto composto e voluto con arte semplicemente squisita, tutto sentimento e delicatezza. Se al vincitore straniero fu dato da me un giudizio di preferenza agli altri, ciò non mi può far disconoscere i pregi degli altri gruppi, che pur si presentano come opere d'arte distintesi col premio ottenuto negli altri anni scolastici. In vero sono rimarchevoli: *Achille e Pentasilea* di Vincenzo Pacetti (a. 1773); *Creusa ed Enea* (a. 1792) di Emanuele Olivè di Barcellona e di Pietro Marchetti di Massa Carrara, i quali ci presentano lavori ben ideati ed accuratamente modellati. Così: *Ercole e Deianira* di Pietro Finelli di Carrara (a. 1801) ci dice quanto già valesse il giovane autore da saper trarre buon partito contrapponendo alla gentile e slanciata persona di Deianira, la figura di Ercole l'eroe dalle forti e robuste membra. Di non minore sentimento e di scuola classica a me pare, su eguale soggetto, l'altro gruppo di Giuseppe Pacetti; come da buono ed utile studio delle statue antiche Antonio Della Bitta abbia preso ammaestramento per il suo: *Diomede che slancia il cadavere di Pentasilea* (a. 1846). È frutto di uguale ispirazione classica: *Il guerriero che svelle Astianatte dalle braccia di Andromeda*, gruppo di Antonio Tempera Gabbiati, milanese.

Molti anni prima che cessasse il concorso Clementino, il grande scultore di Possagno, con un modo oltre ogni dire generoso e dignitoso, ch'è bello menzionare, metteva a disposizione delle scuole accademiche le somme per una pensione triennale.

Come per le virtù artistiche del Maratta, dal papa Clemente ne vennero favori e privilegi, così per il suo genio d'artista e per il patriottico suo amore all'Italia, Canova seppe e potè piegare il potente imperatore Napoleone a restituire moltissimi dei capolavori presi dal conquistatore come contributo di guerra. E il Canova a questi suoi alti meriti verso l'intera Italia, in particolare riguardo della nostra romana Istituzione volle compiere un atto non meno encomiabile. Il papa Pio VII nel conferirgli il titolo di marchese vi aggiunse una pensione annua di lire quindicimila. Il Canova allora nostro presidente, di detta pensione converse L. 5400 a profitto dell'Accademia, perchè nei premi dei concorsi finali fossero equiparate per ogni classe le tre arti. E non parendo ciò sufficiente, a maggior dignità dell'Accademia volle il conferimento di un premio per una pensione triennale al concorso di Architettura, il quale non volle però che col suo nome si distinguesse dagli altri.

Di questa nobile gara, i concorrenti segnalati dalla vittoria, furono gli artisti, che poi acquistarono bella fama nella professione di architetti: Muccioli Nicola e Andreoli.

Il primo negli anni 1819-1821 svolse i temi: Ricostruzione del Foro Trajano - Grande oratorio isolato - Magnifico Museo. Il secondo negli anni 1822-23-24: Restauro del Tempio detto della Pace - Chiesa e Casa religiosa - Dogana addetta ad un fiume navigabile.

Dello stesso pensionato canoviano l'Accademia ci dà tuttora il piacere di vedere nella galleria il *Gladiatore morente* di Francesco Podesti, e su identico soggetto, il quadro di Luigi Rubbio, ed altre composizioni pittoriche premiate degli artisti romani: Giovanni Silvagni, Carlo Paris, Pellegrini, Della Valle e Coghetti.

Della scultura non si sono salvati dal tempo che soli cinque lavori dei pensionati, e fra questi la statua del *Pugillatore*, degna opera dell'allievo fra i prediletti del Canova, Rinaldo Rinaldi, il quale fino a tardissima età, fu continuatore della scuola classica dell'insigne maestro.

Prima di proseguire a far valere l'enumerazione e l'indicazione dei lavori degli altri concorsi, mi si permettano alcune altre osservazioni che, se toccano concetti più generali sull'arte, possono dare maggior risalto all'argomento che mi sono assunto. L'importanza dei nostri concorsi scolastici ordinari e straordinari emerge non solo dalla continua e progressiva regolarità di essi, che dava occasioni frequenti ai giovani a predisporsi, abituarsi, a saper manifestare le proprie qualità artistiche, ma sì ancora l'importanza dei saggi conservati fino ad oggi ci documentano, come già dissi, le varie tendenze e scuole che influivano in ogni tempo a farci palese l'idea, il sentimento dell'opera d'arte, come pure indicarci i vari tecnicismi con cui esplicarne il concetto e la forma.

Se nel periodo che può dirsi del neoclassicismo e che più specialmente viene distinto dalle parole: *stile impero*, si vede in molti artisti pittori e scultori non essere del tutto scomparsi il pensiero, la forma e la tecnica del seicento e settecento, in architettura scorgiamo prendere maggiore sviluppo uno stile il quale, pur traendo più diretta inspirazione dai modelli delle architetture classiche, più specialmente alla grandiosità, ampiezza e ricchezza romana volgesi a preferenza, portando spessissimo lo studioso, è bene francamente notarlo, ad esagerare le caratteristiche degli esemplari, con risultati di poca probabilità di esecuzione pratica, per la spesa ingente che avrebbero costato, e per l'effetto monotono che avrebbero conseguito da planimetrie troppo uniformi, da ripetuta distribuzione di parti, di modini, di dettagli ornativi, compassatamente imitati ed applicati. Però nel fare simili apprezzamenti, fermo restando nell'argomento dei saggi architettonici di questo periodo, non può disconoscersi che molti artisti concorrenti sentirono un tale amore, anzi una tale venerazione all'antichità, un tale stimolo a concepimenti grandi e nobili, che furono fatti degni di riscuotere rispetto e gratitudine, benchè molti di questi autori trovino in non poche opere da loro ideate, progettate ed eseguite, occasione e mezzo d'inneggiare alla potenza

politica e militare napoleonica, e giustificando il loro ritorno alla studio severo delle classiche forme greco-romane, col proposito, col fine di porre un freno all'arte del periodo precedente, nel quale da non pochi, anche a non volersi rivelare imitatori fedeli dei forti maestri, ma volendo palesarsi artisti di originalità e fantasia, si cadde nel difetto di mettere in primo rango e in maggior luce, il capriccio sbrigliato, il lusso eccessivo, la ricchezza smodata, la soverchia arditezza delle forme, la temeraria difficoltà dei tecnicismi.

I lavori lodati del Muccioli, dell'Asprucci, del Verzani, del Belli, del Camporesi, del Valadier, offrendoci: Archi di Trionfo, Odeon, Teatri, Pantheon, Esedre ecc., ci mostrano a qual grado essi erano ammiratori ed entusiasti dell'antico, pure non disdegnando opere più pratiche come quelle che l'Accademia nostra, riferendosi agli studi, alle questioni edilizie del tempo, assegnava all'esercizio di rilievi, di copia, di ricostruzione di edifici romani o di quelli del 500 e del 600 così numerosi nella stessa Roma. Gli studiosi trovarono in tal modo come glorificare i benemeriti istitutori, come onorare le scolastiche autorità, mettendo a tutto proprio profitto gli insegnamenti impartiti, prendendo parte con dignitosa condotta e con tenace volontà alle gare in cui si cimentavano di fronte agli stessi colleghi stranieri coll'intento precipuo, da tutti compreso, di non spezzare nell'istituzione nostra le buone tradizioni dell'arte e facendosi ciascuno di loro promotore di eguali emulazioni, di eguali aspirazioni verso i concorrenti futuri sino a quelli de' nostri tempi.

In questo ultimo periodo se continuarono ad avere favore gli studi, i rilevamenti e le ricostituzioni degli antichi monumenti con più rispetto alla storia e alla archeologia, si pubblicarono ben anco dalla nostra Accademia non pochi temi più consoni e più rispondenti ai bisogni del vivere civile moderno, e il loro svolgimento e la loro esecuzione ricevette un aspetto più appariscente, più gradevole.

Del primo proposito ce ne fanno fede i lavori, che noi sempre osserveremo con piacere, quelli del Contigliozzi: la *Villa di Plinio*, la *reintegrazione del Foro Traiano*, e del *Portico di Ottavia;* per il secondo risultato ci può essere di esempio il saggio di Foschini Arnaldo: *Edificio in un pubblico parco per raccogliere le migliori opere di pittura e scultura, che abbiano illustrato la epoca del Risorgimento Italiano;* che c' indica in quale veste ornata possa modernamente essere meglio presentato e giudicato un concorso di architettura.

Chiunque abbia avuto occasione di vedere i quadri che la nostra galleria possiede del pittore Pellegrini Domenico, avrà provato ammirazione per il magnifico suo autoritratto che lo rivela come uno dei più forti ritrattisti del secolo XIX. Ma questo alto tributo di stima a questo artista aumenterà ancora quando si apprenda, ch'egli volle tutto il suo avere fosse goduto dagli studenti di pittura per mezzo di un concorso dall'Accademia di S. Luca disciplinato e che s'intitolasse dal suo nome.

Questo lascito cominciò a beneficare gli studiosi coll'anno 1844, ed ebbe d'allora ad oggi la sua regolare applicazione. Il risultato può constatarsi dai

quadri ideati e dipinti e che premiati dall'Accademia sono, per ordine di tempo: primo, il quadro di Luigi Messon di Parigi; secondo, quello di Casimiro De Rossi piemontese; terzo, di Roberto Bompiani romano; quarto di Pagliei Gioacchino di Subiaco, e il quinto di Lodovico Cremonini.

Per ordine di data poi si aggiunse la istituzione del concorso triennale fatta nel 1858 dall'altro nostro accademico Filippo Albacini, a favore dei giovani scultori romani.

Ventiquattro gruppi formano documento di quanto valsero nella loro giovane età, nel principio della loro carriera artistica, molti degli scultori viventi, i quali trassero onore ed incoraggiamento dai premi a loro conferiti dal 1865 al 1894. Di questi vincitori nominiamo: Alberto Galli (a. 1865), Ettore Ferrari (a. 1869), Paolo Bartolini (a. 1879), Carlo Fontana (a. 1892), Arturo Dazzi che nel grande bassorilievo dell'*Altare della Patria* del monumento a Vittorio Emanuele contrastò tanto potentemente la vittoria al compagno Zanelli, e Guido Calori al gruppo del quale molti artisti provetti ben volentieri porrebbero la propria firma.

Ed è bene qui rilevare, che l'Accademia alla onorata memoria dell'Albacini volle aggiungere altro tributo di gratitudine, disponendo, nel caso i fondi del lascito originario fossero esuberanti, questi venissero destinati ad un concorso di plastica per l'*Arte della Medaglia*. Da questa deliberazione fin da oggi il solo premiato è stato Torquato Tamagnini, perugino.

Nell'anno 1859 cominciò ad avere esecuzione il concorso di architettura venuto all'Accademia per volontà e disposizione dell'accademico Luigi Poletti, architetto, assegnando un capitale che costituisce una pensione per quattro anni al vincitore. Lo stesso architetto, dopo essersi segnalato per le sue molte opere e per la precedente liberalità, volle aggiungere altro premio, da conferirsi alla migliore opera scritta su tema d'arte, da darsi a concorso ogni due anni.

Il concorso Poletti di architettura, come quello che entra meglio nell'ambito degli argomenti da me voluti studiare, mi dà esso pure obbligo di precisare quali dei lavori provenuti dagli esperimenti eseguiti e premiati, siano da segnalare. A parere mio, essi sono: *L'Ospizio de' poveri*, eseguito da Angelo Contigliozzi (a. 1859); *Grande sala per concerti*, di Giuseppe Mariani (a. 1886); *Un Museo Industriale*, di Francesco Cirone (a. 1890); *Un Ricovero per vecchi*, di Claudio Monticelli (a. 1894); *Pubbliche Terme*, di Giovanni Batt. Milani (a. 1898); e l'ultimo giudicato e premiato, che aveva il tema di vera attualità: *Un edificio per direzione, per redazione ed officine di un Giornale*, di Mario Gai (a. 1907). Tutti i concorsi Poletti ci hanno regalato oltre a 156 disegni, compresi quelli degli estempori.

Procedendo cronologicamente, gli ultimi concorsi, e più recentemente statuiti sono quelli che prendono nome da Domenico Originali di Roma, da Martino Werstappen di Anversa, paesista di merito non comune, e da Giovanni Montiroli di Spoleto, architetto, prospettico, disegnatore e acquarellista eccellente, della cui opera il Canina si valse molto per le sue pubblicazioni illustrate de' monumenti antichi. Il primo di costoro col proprio

patrimonio lasciato allo scopo, volle fosse dato sussidio ai giovani romani, che mancassero di mezzi a poter completare gli studî dell'arte intrapresa. Ed il sussidio mensile è di lire cinquanta, per il periodo di dieci anni. L'obbligo dei concorrenti, secondo la propria arte, uno studio di figura, o di un partito di pieghe dal modello, oppure un'impressione di paesaggio presa dal vero. A questi esperimenti, che direi estempori, presero parte e furono premiati gli studiosi: Pigna, Morani, Capranesi, Eruli, Bartolini, Bompiani e la signorina Giuseppina Vannutelli.

Il secondo degli accennati concorsi è sessennale, ed è ad aiuto ed incoraggiamento dei pittori paesisti. Da quando fu bandito riuscirono in ordine di tempo: la prima volta, Cecconi Principi, romano; la seconda, Raffaele Girondi, di Barletta; la terza, Beppe Giardi, veneto.

Il concorso del Montiroli è triennale allo scopo di dare impulso al buon studio dell'architettura classica, assegnando lire cento mensili al primo eletto e a cui è dovuta la pensione; al secondo di merito, per una volta tanto, è data la somma di lire cinquecento.

Nel riordinamento dei concorsi di architettura, de' quali credo di aver date le notizie di maggiore interesse, ho creduto di non trascurare la ricerca dei singoli estempori, delle prove, cioè, che precedevano o seguivano la esecuzione del concorso completo, per ottenere, da coloro che vi prendono parte, altra garanzia della sincerità del loro lavoro, altra conferma della loro idoneità.

Di queste prove improvvisate, subitanee, ne ho potuto raccogliere 153, ed esse appartengono per la maggior parte ai più antichi concorsi e poi, al Clementino, al Balestra, al Canova, e dal 1672 giungono al 1851. Molti di questi bozzetti ci tramandano il nome dell'artista, come anche fu segnato nel concorso grande, e ci danno il nome di molti artisti divenuti notorî, ma anche il nome di molti altri, che le vicende umane, con danno della storia dell'arte, hanno coperto di oblìo.

Inoltre, nell' Archivio vi sono nove volumi in cui sono rilegati 513 disegni di Accademie di nudo, e 352 studi di pieghe, tutti eseguiti dagli studenti, dal 1760 al 1856, e fra questi disegni, molti dei quali si prenderebbero per opere di artisti perfetti, il numero maggiore è certamente degli allievi che frequentarono la scuola speciale del nudo e delle pieghe, la quale, fin da Benedetto XIV, era stata aperta sul Campidoglio. Oltre al corretto disegno e alla buona ombreggiatura, molte di queste Accademie ci dicono con quale senso giusto e razionale disponevasi in allora il modello, perchè esso avesse una posa, un'azione del corpo, delle membra e un drappeggio della stoffa, tali quali dovessero servire a far parte di un prestabilito soggetto pittorico o scultorio.

L'esame minuto, la destinazione più propria, l'ordinamento migliore secondo lo scopo a cui è dovuta ciascuna delle nostre collezioni, mi conducono qui a meglio precisarle. Oltre a quelli dei concorsi straordinari, molti dei lavori appartengono agli esperimenti scolastici ordinari e di fine d'anno, specialmente quelli della classe di architettura, che è in vero la più abbondante, e che richiese la suddivisione in: Saggi di *Architettura teorica*, Saggi

di *Architettura pratica*. Dell'abbondanza della prima parte è bene segnalare i quattro progetti del concorso finale scolastico dell'anno 1869, nel quale sul tema: *Una Accademia di Belle Arti*, per ordine di merito furono premiati: Mario Moretti e Carlo Tenerani.

Così pure raccolsi disegni o tavole servite ad illustrazione delle lezioni che furono impartite da alcuni dei professori insegnanti, disegni che pure presentano un valore intrinseco e storico. Di queste lezioni citiamo:

Lezioni degli elementi di geometria di Francesco Fontana, anno 1694. Tavole 8. Idem, di maestro ignoto con tavole 14.

Lezioni sugli ordini di architettura di Mattia De Rossi. — Anno 1637-1695. Tavole 15.

Idem, di Domenico Martinelli, anno 1650-1718. — Tavole 14.

Idem, di Gregorio Tomassini. — Tavole 14.

Lezioni di Prospettiva di Carlo Cesio. — Tavole 17.

Idem, di Francesco Benetti. — Tavole 14.

Idem, di Francesco Cozza. — Tavole 10.

Idem, di Alessandro Strenchi. — Tavole 22.

Idem, di maestro ignoto. — Tavole 5.

Lezioni di Anatomia di Carlo Cesio. — Anno 1673.

Idem, di Giov. Batt. Passari. — Anno 1774; ed altre di maestri ignoti.

Se fino qui ho trattato del copioso materiale raccolto nell'Accademia in seguito all'insegnamento impartito nelle scuole, e pervenutole dai molti concorsi più sopra indicati, debbo pur dire qualche cosa, non meno interessante; cioè, di tutti i disegni di soggetto architettonico, che l'Accademia, lungo l'andar degli anni, ricevette in dono e in omaggio da artisti estranei e da molti degli architetti suoi soci.

Di questi disegni ho creduto costituire un gruppo separato, che sarà anch'esso per molti oggetto di utile studio, formato com'è da centosettanta tavole.

Di questa raccolta è bene qui contrassegnare, oltre ai disegni del Juvara, del Rinaldi o Boromini, de' quali più oltre darò maggiore indicazione, quelli che fecero parte del concorso, di cui fu promotore Clemente XII, per il nuovo prospetto della Basilica di S. Giovanni, e pel quale riuscì vincitore il Galilei. Di questo concorso possediamo disegni del Vanvitelli, del Passalacqua e forse di Nicola Salvi che, si sa, prese parte a quella battaglia d'arte. Abbiamo un progetto per la facciata della Chiesa di San Carlo sulla via del Corso di Francesco Bizzaccheri (anno 1697): un disegno per Chiesa con ampia gradinata di Alessandro Gaulli, che ci fa pensare a quella della Trinità de' Monti; una Chiesa con cupola di Antonio Valery (a. 1696); un grande edificio trifronte in onore delle tre arti di G. M. Dumont, 1746; una maestosa Cattedrale di Ventura Rodriguez di Madrid (a. 1748); altra da Carlo Stefano Fontana ideata su pianta triangolare in omaggio del nostro emblema accademico; un Arco trionfale di Giacomo Soufflot (a. 1750); un Palazzo grandioso di Giuseppe da Costa Silva portoghese (a. 1778); una sistemazione e studio della Basilica di S. Croce in Gerusalemme di Pietro Passalacqua, messinese.

Percorrendo il periodo napoleonico, fra i doni più pregiati, bisogna prendere ricordo del progetto di Giuseppe Barberi, romano, per la nobile famiglia Braschi di un palazzo sull'area del monastero delle Convertite fra la via del Corso e la piazza di S. Silvestro; e quello di una grandiosa sistemazione edilizia della piazza della Scala in Milano, conservandone il rinomato teatro del fulginate architetto Piermarini; e del Barberi stesso abbiamo una veduta prospettica di un edificio su porto di mare per l'insegnamento delle scienze nautiche e commerciali e con un elevato faro. E poi progetti degli architetti: Mazzoli, Asprucci Mario, Valadier Giuseppe, Tomasso Zappati, Folchi e Giulio Camporesi, che ci lasciò un grandioso *Mnemacleo*, da elevarsi alla celebrazione dei fasti immortali di Napoleone; e seguendo, quelli di: Girolamo Scaccia, Giacomo Trombara, Giacomo Palazzi, Paolo Gazzola, Simonetti Michelangelo, Marconi Enrico, A. Dori; e per venire fino ai giorni nostri, progetti, disegni: di Giovanni Montiroli, di Antonio Cipolla, di Enrico Gui e di altri architetti; senza poi particolareggiare i molti fogli di misure, rilievi, studi, progetti contenuti in separata cartella, dei quali, se non è accertata la provenienza, si hanno molte ragioni di attribuirli ad artisti vissuti fra i primi del 600 e la fine del 700, e riguardanti edifici di Roma, di Bologna, di Firenze.

Per la classe delle plastiche oltre i busti, le statue, i bassorilievi donati da illustri scultori ed esposti nelle sale accademiche, si deve notare il bel bassorilievo in terracotta donato dal Legros, scultore parigino, e raffigurante il papa Clemente XI e le Arti, e la piccola terracotta del rilievo che rappresenta S. Francesco di Paola in una gloria di angeli, quale opera, benchè del secolo XVII, ha tale graziosità e finezza di lavoro, un tale sentimento di mistica semplicità da procurare non piccolo diletto a chiunque l'affissa. Così pure importante un bassorilievo di mano dello stesso Canova.

Non è qui poi inopportuno, sebbene non di mia speciale competenza, ricordare le molte opere offerte dagli artisti pittori, accademici o no. Esse formano l'ornamento e il valore della Galleria dell'Accademia, che certamente daranno nei seguenti numeri di questo Annuario, materia ad altre più interessanti recensioni.

Se questi dati di fatti, di storia, di curiosità e di considerazioni artistiche, non persuadessero completamente i miei lettori, non ho che a servirmi di un ultimo argomento, che forse sarà la più valida conferma per tutti coloro, che ogni azione o fatto della vita, opinano debba avere una obbiettiva pratica, economica, utilitaria. Ai concorsi Clementini oltre il conferimento del premio onorifico di medaglie appositamente coniate, fin dalla loro origine fu aggiunta una ricompensa in denaro. Se a queste ricompense pecuniarie, si uniscono le somme largite in premio, in pensioni per tutti i concorsi compiuti e vinti e da me indicati, si ha il risultato: che dal 1702 al 1911 l'Accademia ha versato per il loro scopo, non mai bastantemente lodato, una somma superiore a Lire 400 mila.

Con questa rapida rivista ho creduto adempiere il meglio possibile al proposito assuntomi di fare conoscere e fare stimare il provvedimento ad una più ordinata disposizione e conservazione della collezione dei disegni di

architettura, di pittura e dei lavori in plastica provenuti dai vari concorsi indetti e fatti compire dalla Accademia. Ho rievocato dalla remota vita di essa fino all'epoca attuale, i nomi, i lavori, i meriti di artisti noti ed ignoti, sui quali altri studiosi potranno meglio scrivere, precisare la vita e le opere più pregevoli.

Basterebbe ad invogliare alcuni a questo intento, l'esame che potrebbero essi fare su due disegni, che ho tratto dal nostro Archivio assieme a tanti altri. Uno dell'architetto Abate Filippo Juvara, del quale negli atti nostri, 3 aprile 1707, è detto: « Il sig. D. Filippo Juvara in esecuzione del suo obbligo portò il disegno per il suo possesso come nuovo accademico, rappresentante una Chiesa con due campanili, incorniciato con cornice negra di grandezza di palmi quattro, il quale fu consegnato al secondo custode, acciò lo conservi nella nostra accademia ». — Questo disegno che rappresenta il prospetto principale, con sotto delineata pianta, in vero anzichè di una semplice chiesa, appare meglio appropriato ad una basilica, tanto è grandioso ed elevato nell'insieme e ricco nei dettagli, e può far supporre essere stato ideato e composto per un grande edificio sacro della Spagna o della Sicilia, dove l'autore molto operò, o meglio, che sia un altro progetto per la monumentale basilica di Superga.

I due disegni, pianta e facciata di altra chiesa, nei quali ammirata è la maestosa architettura del prospetto, in special modo nella parte centrale, per nulla barocca, e la bella e grandiosa linea della soprastante cupola posta fra due elevati campanili, fanno sorgere subitaneo il pensiero che il progetto sia stato studiato per la Chiesa di S. Agnese nel Foro Agonale, da uno degli architetti Rinaldi, oppure dal Boromini, prima che Carlo Rinaldi fosse stato rimosso dal Papa Innocenzo X dalla iniziata costruzione di quella chiesa, e prima che il grande Bernini eseguisse innanzi ad essa la stupenda fontana ornata dai quattro fiumi e terminata in alto dall'egizio obelisco. Nel nostro disegno innanzi la facciata si ha delineata altra fontana terminata da eguale obelisco.

Chiudo queste mie osservazioni, coll'esprimere un voto, il quale è quello condiviso da molti dei miei colleghi: che presto l'Accademia abbia le sue scuole, al funzionamento delle quali può rivolgersi l'insegnamento degli artisti componenti l'Accademia, che utilizzando a diretto profitto degli allievi le ricche collezioni ch'essa possiede in libri, disegni, incisioni, quadri, in numerosi documenti storici, ecc., sia fatta guida più sicura e continuata alla gioventù per un corso di perfezionamento di studi, avente indirizzo più libero di quello, che le istituzioni governative, ufficiali, non possono dare, vincolate come spesso sono da regolamenti e prescrizioni tassative ed uniformi, che le burocratiche mansioni debbono applicare il più delle volte, senza tenere in considerazione l'indole e lo spirito dell'epoca e le sempre nuove aspirazioni che la vita e l'incalzante progresso moderno reclamano.

Sarà sempre una verità quella, che ci insegnò Cicerone colle parole: *Artes sine quibus vita omnino nulla esse potuisset.* Questa verità del grande oratore dell'antico mondo romano, trova amplissima applicazione in una delle

più grandi opere che il genio italiano abbia concepito, che in questo anno ha portato a compimento; voglio accennare al monumento a Vittorio Emanuele. Esso è qui a Roma a testimoniare come per virtù e potere dell'Arte le nazioni possano affermare le proprie sublimi e finali idealità di progresso civile, suscitate, volute, conquistate dall'intenso, continuato desiderio della libertà, dell'unità e dell'indipendenza, per secoli, da tutto un popolo, da tutta una razza innamorata sempre di quanto è veramente, umanamente bello, nobile, grande. Presso il Campidoglio esso è lì il monumento sublime e magnifico, eloquente per concetto, per mole, per forme, per ordini, per sagome, per figure, per simboli, per ornamenti, tutti e tutto, ispirato dalle arti sorelle. E il ricordo è qui opportuno perchè esso ebbe origine da un concorso che rivelò il Sacconi architetto, esso ebbe compimento per valore di altri artisti, esso rivelò con altro concorso i forti plasticatori e scultori Zanelli e Dazzi, il primo conquistatore della palma. Ed un'altra gara, l'ultima, chiamerà a degna compagna della architettura e della scultura, la terza sorella che col colore completerà lo splendore e la magìa di questo monumento, che l'Italia offre a sè e al mondo, fidente, sicura, ch'esso sia opera non facile ad essere emulata, pareggiata.

Novembre 1911.

RAFFAELLO OJETTI.

I CONCORSI ACCADEMICI

MCMIV-MCMXI.

Sottratto all'Accademia l'insegnamento, è principalmente per mezzo dei Concorsi che essa esplica la sua azione benefica a pro dei giovani artisti; e questa funzione, per la elevatezza del fine cui tende e per la larghezza dei mezzi di cui dispone, è da considerarsi fra le più nobili e delicate che l'Accademia eserciti.

Non sarà dunque superfluo ricordare come essa oggi si esplichi, quali risultati se ne ottengano e quanto maggiori possano sperarsene.

Potranno così gli artisti e gli studiosi d'arte meglio conoscere questa benefica istituzione dei nostri Concorsi ed approfittarne con larghezza maggiore che non fecero pel passato.

Il periodo di tempo che seguì la soppressione, dell'insegnamento ufficiale, fu per l'Accademia un periodo di affievolimento e marasma.

Rifiutando di accettare i vincoli, coi quali si volevano equiparare le sue scuole a quelle di tutti gli Istituti di Belle Arti del Regno e toglierle con ciò la indipendenza e la supremazia di cui aveva fino ad allora goduto; l'Accademia parve racchiudersi in un disdegnoso isolamento e quasi venir meno alla sua storica missione.

Alla diminuita attività parve corrispondere anche la decadenza economica: e la istituzione dei Concorsi non potè non subire anche essa le condizioni di ambiente.

Fortunatamente fu breve periodo ed il risorgimento incominciò appunto dalle finanze. Francesco Fabi-Altini prima, poscia più e meglio Francesco Gai, assecondati dai loro colleghi della Commissione amministrativa permanente, vollero e rapidamente ottennero la *instauratio aerarii*; questa poi rese possibile il riordinamento dei Concorsi.

Fin dal 13 gennaio 1904 il prof. Francesco Gai, che tale riordinamento aveva preso a studiare con particolare predilezione ed instancabile tenacia,

presentò al Consiglio quella relazione che può dirsi la prima pietra su cui tutto l'edifizio del riordinamento fu da lui innalzato.

L'opera del Gai, veramente ammirabile, riuscì oltremodo proficua; l'Accademia e gli studiosi non potranno mai abbastanza mostrarsi riconoscenti verso di lui.

In quella memorabile seduta Francesco Gai incominciò dal presentare il catalogo dei temi e i nomi degli artisti premiati in tutti i Concorsi, dalle singole fondazioni fino a quel giorno; temi e nomi con lunghe e pazienti ricerche da lui rintracciati nelle memorie d'archivio e metodicamente ordinati. Prese poi motivo da quella esposizione per dimostrare necessario un assetto più regolare dei Concorsi, che, a dir vero, gli risultava non sempre essere stati banditi e premiati secondo criteri amministrativi prestabiliti e metodi razionali.

Egli lamentava sopratutto che l'Accademia, pur avendo a sua disposizione un così efficace mezzo di azione non avesse potuto ritrarne tutti gli sperabili vantaggi, sarebbe stato lecito sperarne a profitto dei giovani artisti e pel proprio decoro.

Dagli ammaestramenti del passato egli deduceva la necessità di aumentare l'importanza dei premi, alcuni dei quali tanto modesti da non coprire le spese vive; causa questa dello scarso numero di concorrenti spesso lamentato.

Siccome poi alcuni dei nostri Concorsi come il Clementino ed il Balestra, per la esiguità della dotazione non permettevano di aumentare i premi, egli proponeva che, a raggiungere lo scopo, anzichè chiamare a gara ogni volta le tre arti, si avvicendassero; assegnando ad una sola tutto il premio.

Constatando in pari tempo che le dotazioni iniziali, a causa specialmente delle aumentate spese e del diminuito valore della rendita, si trovavano notevolmente assottigliate per tutti i concorsi; il Gai, sempre allo scopo di offrire premi capaci di invogliare i giovani artisti a concorrere, proponeva che i premi fossero indivisibili (salvo le speciali disposizioni dei fondatori) e che pel conferimento si richiedesse il merito assoluto: proponeva inoltre che il valore dei premi non conseguiti dovesse essere rinvestito per aumentare il capitale di quello stesso concorso.

Queste proposte d'indole amministrativa furono con plauso accolte dal Consiglio, il quale convenne ancora col Gai sulla massima che i lavori premiati dovessero rimaner proprietà dell'Accademia; e riconobbe la opportunità di dare alle premiazioni la maggior possibile solennità, di pubblicare una tabella ove fossero stabilite invariabilmente le date di ciascun concorso per gli anni avvenire e finalmente la necessità di compilare un Regolamento che disciplinasse tutta la materia dei Concorsi.

Tale Regolamento studiato dalla Commissione a questo scopo composta dei prof. Gai, Tadolini e Piacentini venne approvato dal Consiglio dell'11 marzo 1904.

Esso ha servito per tutti i concorsi banditi dal 1904 ad oggi; ma nel licenziare i singoli programmi il Consiglio vi ha talvolta apportate leggere

modificazioni suggerite dall'esperienza per chiarire alcune incertezze ed eliminare eventuali inconvenienti ed ha modificato la Tabella che dovrà servire per tutti i concorsi che l'Accademia bandirà fino al 1925.

Ed ora esaminiamo rapidamente il risultato dei Concorsi che sono stati eseguiti dal 1904, anno del riordinamento, a tutt'oggi.

I.

CONCORSO ALBACINI IN SCULTURA.

Bandito il 30 marzo 1904, essendo presidente il prof. Giulio Monteverde, per giovani romani.

Tema. — « Il centauro Chirone in atto d'insegnare al giovinetto Achille: gruppo in terracotta alto 0,66 non compresa la base ».

Premi. — 1° Premio L. 1200 da conseguirsi all'atto della premiazione ed una pensione di L. 900 da conseguirsi nei due anni successivi in rate mensili di L. 75; in tutto L. 3000.

2° premio L. 1200.

3° premio L. 600.

Si presentò un solo concorrente romano, Virginio Piconi, al quale fu conferito il 3° premio non essendosi riconosciuto in lui merito corrispondente a premio maggiore.

II.

CONCORSO BALESTRA IN PITTURA.

Bandito il 30 marzo 1904, essendo presidente il prof. Giulio Monteverde.

Tema (dai *Promessi Sposi* del Manzoni). — « La scena si svolge nel « palazzo del patrizio milanese. Il padre Cristoforo fatto segno alle dimo- « strazioni più vive di numerosi invitati, chiede gli sia recato un pane come « segno del perdono dell'offesa. Recatogli il pane dal maggiordomo in gran « gala su di un piatto d'argento, egli lo prende e ringrazia, lo pone nella « sporta e, chiesta licenza ed abbracciato di nuovo il padrone di casa e tutti « quelli che trovansi più vicini a lui, si libera da essi a fatica ». La scena può liberamente scegliersi nei due punti differenti, vale a dire:

« 1° quando il pane è presentato al padre Cristoforo ».

« 2° quando egli cerca sottrarsi al bacio dei numerosi invitati e si avvia « al suo destino. » Tela di m. 1,15 × 0,95.

Premio unico L. 2000.

Tre furono i concorrenti e fu soltanto conferita menzione onorevole ai signori Raffaele Girondi di Barletta ed Eugenio Bonanni di Roma.

III.

CONCORSO PELLEGRINI IN PITTURA.

Bandito il 24 gennaio 1905, essendo presidente il prof. Giulio Monteverde.

Tema. — « Candaule re di Lidia figlio di Mirso reputava la propria « moglie come la più bella di tutte le donne. In tale persuasione volle che « Gige figlio di Dascilo, che era delle sue guardie, ed eragli molto accetto, « la rimirasse nuda, senza essere visto da essa, nascondendolo nella sua « stanza da letto » (ERODOTO, *Storia*, lib. I (Clio) c. 7.

« Quadro ad olio su tela della misura di m. 1,80 sul lato maggiore.

Premio indivisibile di L. 2000.

Si presentarono sette concorrenti e fu giudicato non ritrovarsi in alcuno il merito assoluto, quindi non fu conferito premio.

IV.

CONCORSO POLETTI SCRITTO DI BELLE ARTI - SCULTURA.

Bandito il 30 gennaio 1905, essendo presidente il prof. Giulio Monteverde.

Tema libero.

Premio indivisibile di L. 1000.

Furono presentati otto scritti; fu escluso quello portante il motto « La scultura regina dell'arte » perchè presentato tardivamente. Il premio fu assegnato a quello portante il motto « La scultura in pietra » di cui fu poi riconosciuto autore il signor Michele de Benedetti [1].

V.

CONCORSO CLEMENTINO DI DISEGNO.

Bandito il 20 dicembre 1905, essendo presidente il prof. Giulio Monteverde.

Tema. — « S. M. la Regina Madre esce dal Pantheon nel giorno del « trasporto del cadavere di S. M. Umberto I - le bandiere si abbassano - « la folla è commossa ».

Il tema sarà svolto a tutto effetto di chiaroscuro sopra un foglio di m. 1,05 × 0,90.

Premio indivisibile di L. 2000.

[1] Pubblicato nella *Nuova Antologia.*

Furono presentati sei saggi uno dei quali ad olio. Non essendosi rinvenuto in alcuno dei concorrenti il merito assoluto non fu assegnato il premio.

VI.

CONCORSO ALBACINI IN SCULTURA.

Bandito di nuovo il 1° marzo 1906, essendo Presidente il prof. Carlo Tenerani, ed esteso a tutti i giovani italiani.

Tema. — « Virgilio e Sordello ».

Sopra sei concorrenti venne assegnato il 1° premio al sig. Guido Calori, (v. fig. 7) il 2° premio al signor Giacomo Barbieri ed il 3° premio al sig. Angelo Cocchieri.

Fig. 7. — Guido Calori. — *Virgilio e Sordello.* Concorso Albacini 1906.

VII.

CONCORSO ORIGINALI IN PITTURA.

Bandito il 17 novembre 1906, essendo presidente il prof. Carlo Tenerani, per tre borse di studio: due per studenti di *figura* ed una di *paesaggio.*

Esperimenti. — Per gli studenti di figura: *a)* un disegno a chiaroscuro di modello nudo, *b)* un disegno a chiaroscuro di pieghe dal vero, *c)* una dimostrazione di prospettiva lineare.

Per gli studenti di paesaggio: *a)* un disegno a matita in chiaroscuro di un paesaggio dal vero, *b)* un altro disegno a matita di tronchi, frammenti architettonici od altro che abbia attinenza col paesaggio, *c)* una dimostrazione di prospettiva lineare.

Premi. — Per ciascuno dei tre: una pensione annua di L. 600 per dieci anni.

Al concorso si presentarono quindici studenti dei quali dodici per la figura, tre per il paesaggio.

Furono accordate le pensioni ai Signori Roberto Raimondi e Tito Ridolfi per la figura e Remo Guardabassi per il paesaggio.

VIII.

CONCORSO POLETTI IN ARCHITETTURA.

Bandito il 17 dicembre 1906, essendo Presidente il prof. Carlo Tenerani.

Tema. — « Un importante giornale politico vuol costruire la propria « sede in Roma. Libera la scelta dello stile dell'edificio; devesi tener conto « del carattere della città in rapporto alle moderne esigenze.

« Dovranno trovar posto i locali per la tipografia, per la direzione e « per l'amministrazione, un salone per conferenze, sale di riunione, di rice- « vimento, gabinetto di lettura e l'abitazione del direttore.

« L'area trovasi all'angolo di una piazza importante e di una strada « larga m. 20. Dai due lati interni non si potrà prender luce. La lunghezza « della fronte nella piazza è di m. 35, quella laterale nella strada di m. 65.

« I disegni obbligatori sono:

« Tutte le piante dei diversi piani in scala di 1:100. I due prospetti « in scala di 1:50, due sezioni principali in scala da 1:50. La parte che il « concorrente riterrà più importante del prospetto in tutta la sua altezza in « scala di 1:20. Una sezione del salone delle conferenze in scala di 1:20, « una prospettiva a colori nelle dimensioni di 0,55 × 0,75 ».

Premi. — 1° premio: una pensione di L. 85 mensili dal 1° gennaio 1908 a tutto dicembre 1911.

2° premio: L. 500 per una sol volta.

Si presentò un unico concorrente, il Sig. Mario Gai che venne giudicato meritevole della pensione (v. fig. 8).

IX.

CONCORSO POLETTI SCRITTO DI BELLE ARTI - ARCHITETTURA.

Bandito il 17 dicembre 1906, essendo presidente il prof. Carlo Tenerani.

Tema libero.

Premio indivisibile di L. 1000.

Furono presentati due scritti e vennero giudicati assolutamente sprovvisti di merito.

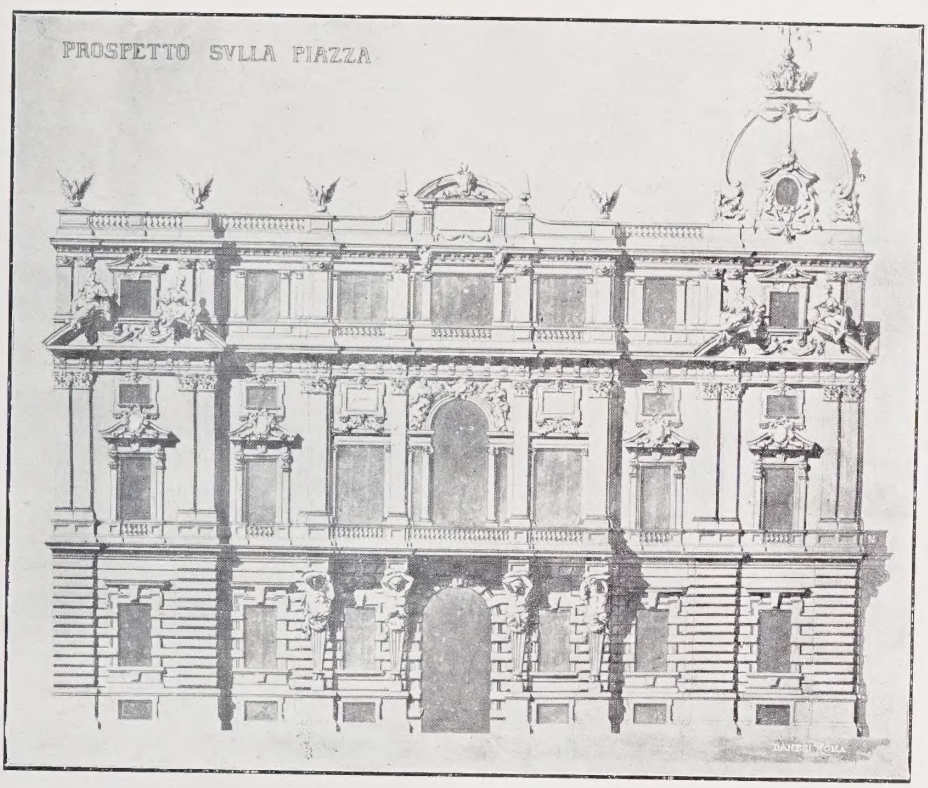
X.

CONCORSO ALBACINI IN SCULTURA.

Bandito il 17 dicembre 1906, essendo presidente il prof. Carlo Tenerani.

Tema. — " Amor materno „ « Gruppo di due figure in terracotta visi- « bile da ogni lato, alto senza la base m. 0,65.

PALAZZO PER UN GIORNALE POLITICO.



PIANTA DEL PIANO TERRENO.

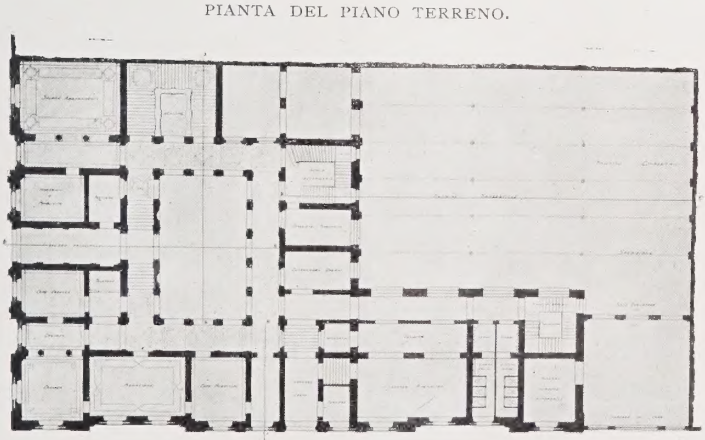


Fig. 8. — Progetto di Mario Gai.
Concorso Poletti 1906.

Premi. — 1° premio: L. 1200 all'atto della premiazione ed una pensione di L. 900 annue per due anni.

2° premio: L. 1200.

3° premio: L. 600.

Non essendosi potuto conferire il premio a giovani romani, si deliberò, secondo la volontà del testatore, di estendere il concorso a giovani di qualunque provincia d'Italia.

XI.

CONCORSO ALBACINI IN SCULTURA.

Bandito di nuovo il 31 gennaio 1908, essendo presidente il prof. Cesare Maccari ed esteso a tutti i giovani italiani.

Tema. — " Vade retro Satana „ « (la tentazione di Cristo nel deserto) e coi medesimi premi e condizioni del primitivo bando ».

Si presentarono undici concorrenti, ma nessuno avendo raggiunto il merito assoluto furono assegnati soltanto: il 2° premio al Sig. Eleuterio Riccardi, il 3° premio al Sig. Ulderico Conti.

XII.

CONCORSO ALBACINI PER SCULTURA ED INCISIONE DI MEDAGLIA.

Bandito il 28 febbraio 1908, essendo presidente il prof. Cesare Maccari.

Tema. — « L'Accademia di S. Luca incoraggia le arti belle (allegoria) « modello in gesso di diametro m. 0,25 e punzone di diametro m. 0,06 ».

Premio unico di L. 4000.

Si presentarono soltanto tre concorrenti ed i loro lavori furono assai lontani dal raggiungere il merito assoluto, cosicchè il premio non potè essere assegnato.

XIII.

CONCORSO POLETTI PER UNO SCRITTO DI BELLE ARTI - PITTURA.

Bandito il 10 dicembre 1908, essendo presidente il prof. Cesare Maccari.

Tema libero.

Premio indivisibile di L. 1000.

Anche questo concorso ebbe esito negativo.

XIV.

CONCORSO WERSTAPPEN IN PITTURA.

Bandito il 10 dicembre 1908, essendo presidente il prof. Cesare Maccari.

Tema. — " Paesaggio alpestre „ dal vero (senza figure) « su tela di « m. 1,40 di lato maggiore ».

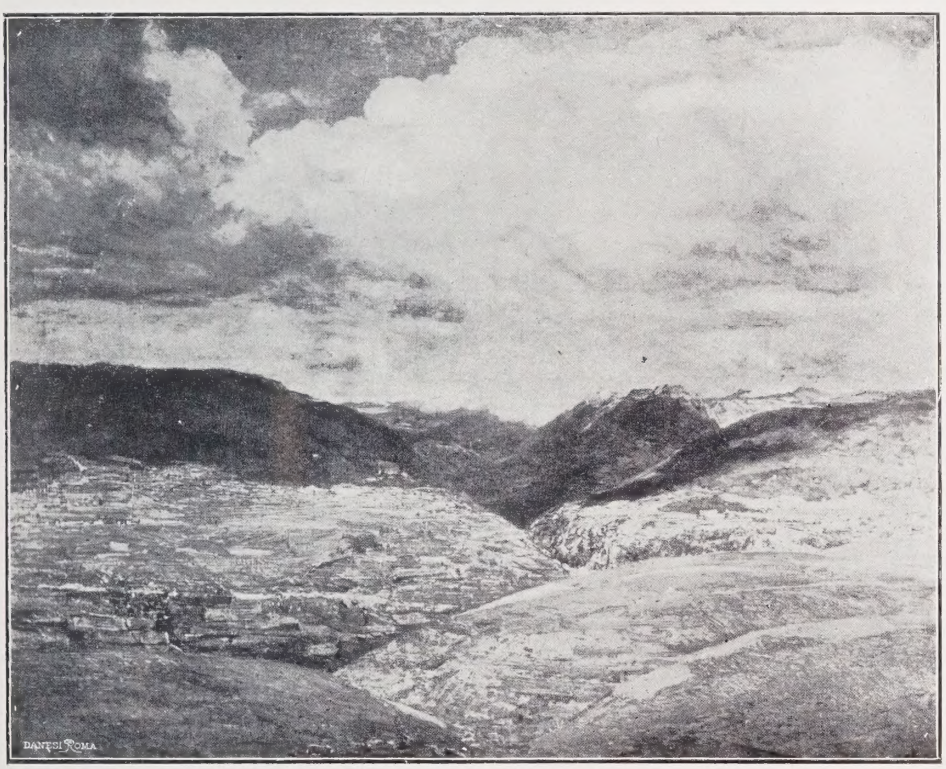


Fig. 9. — Beppe Ciardi. — *Lembi di Patria.* — Concorso Werstappen 1908.

Premio unico di L. 1500.

Si presentarono trentaquattro concorrenti: venne scelto il lavoro portante il motto « Lembi di patria » di cui in seguito si riconobbe autore il Signor Beppe Ciardi di Venezia (v. fig. 9) ed a lui venne conferito il premio.

XV.

CONCORSO MONTIROLI IN ARCHITETTURA.

Bandito il 10 dicembre 1908, essendo presidente il prof. Cesare Maccari.

Tema. — « Per il cinquantenario di Roma Capitale, si vogliono racco- « gliere in apposito edificio da costruirsi in un parco pubblico le migliori

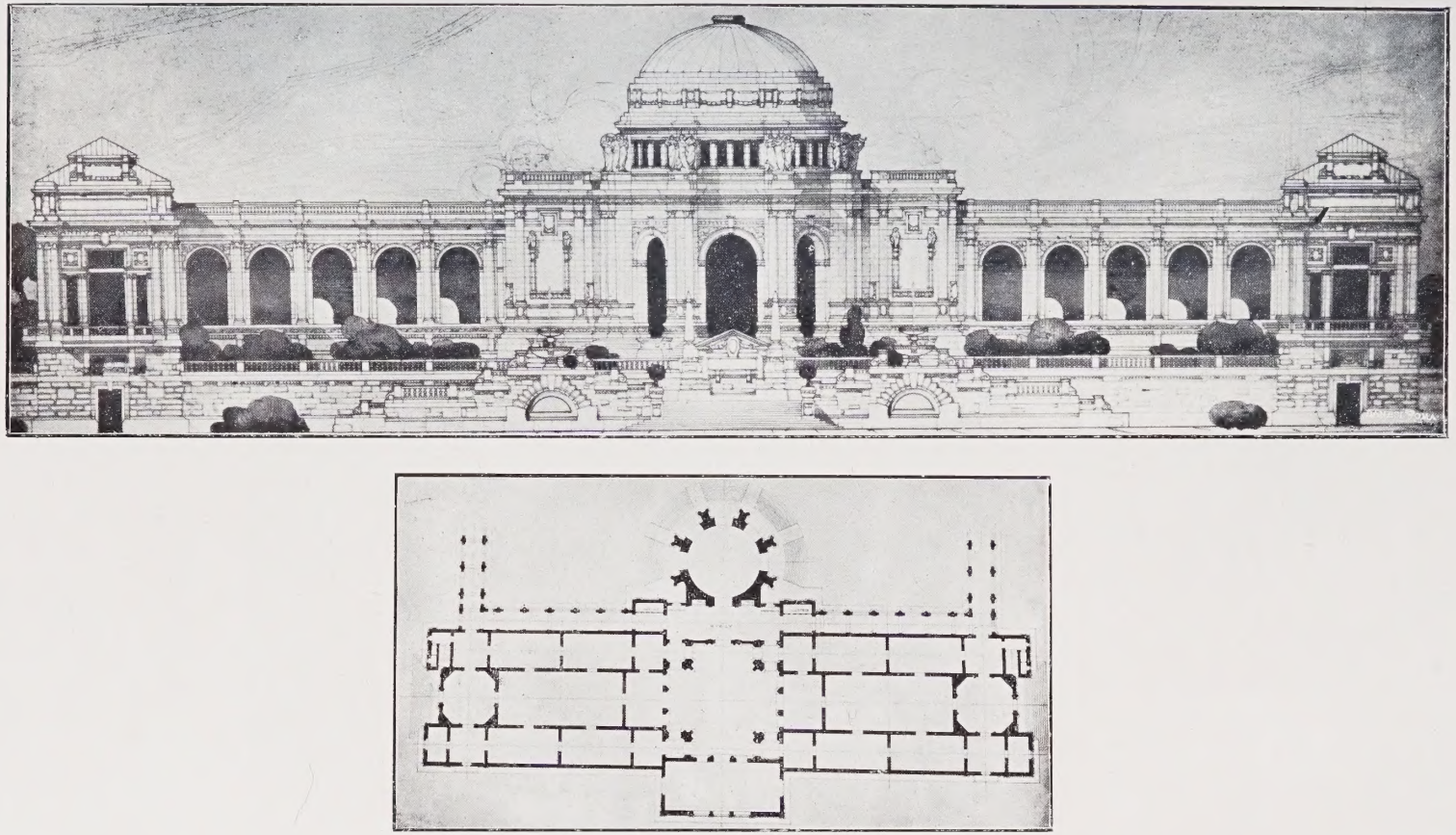


Fig. 10. — Progetto di Arnaldo Foschini. — Concorso Martiroli 1908.

« opere di pittura e scultura che abbiano illustrato l'epopea del risorgimento « italiano.

« L'edificio in forma di padiglione isolato occuperà una superficie di « circa mq. 3000; conterrà, oltre le sale d'esposizione, poche stanze per ser- « vizi accessori ed avrà il prospetto sopra un piazzale fiancheggiato da por- « tici ove possono collocarsi sculture di gran mole.

« A questa esposizione è destinata un'area sul ciglio di un altipiano « boscoso che fronteggia uno dei maggiori viali del parco. Il dislivello tra « detto viale e l'altipiano è di « m. 4. Una gradinata monumen- « tale innanzi al piazzale darà « accesso ai pedoni; mentre per « due rampe laterali le carrozze « potranno salire sull' altipiano « all'esterno dei porticati ».

Premi. — 1° premio: pensione triennale di L. 100 mensili.

2° premio: L. 500 in una sola volta.

Tre furono i concorrenti; ebbe il primo premio il Sig. Arnaldo Foschini (v. fig. 10) ed il secondo il Sig. Augusto Antonelli.

Fig. 11. — Giulio Cozzoli. — *Rivestire gl'ignudi.* Concorso Balestra 1909.

XVI.

CONCORSO BALESTRA IN SCULTURA.

Bandito il 10 dicemb. 1909, essendo Presidente il prof. Giulio Tadolini.

Tema. — " Rivestire gl'ignudi „ « gruppo di due o tre figure in terra- « cotta alto dai 60 ai 65 cm. dalla testa ai piedi in qualunque posa, non « compresa la base, visibile da ogni lato ».

Premio indivisibile di L. 2000.

Quattro furono i concorrenti ed il premio fu assegnato al sig. Giulio Cozzoli (v. fig. 11).

XVII.

CONCORSO ALBACINI IN SCULTURA.

Bandito il 10 dicembre 1909, essendo Presidente il prof. Giulio Tadolini, per *una borsa di studio per il perfezionamento nella scultura.*

Tema. — " Episodio di un terremoto „ « gruppo di due figure alte « dai 60 ai 65 centim. non compresa la base, in qualunque posa visibile in « giro ».

Premi. — 1° premio: Borsa di studio di L. 1020 annue dal 1° giugno 1911 al 31 dicembre 1913.

2° premio: L. 1200 una sola volta.

3° » L. 600 una sola volta.

Si presentarono due concorrenti e fu soltanto aggiudicato il secondo premio al Sig. Corrado Corelli.

Fig. 12. — Torquato Tamagnini. — *Il genio italiano e le arti.* Concorso Albacini 1910 (due bozzetti).

XVIII.

CONCORSO ALBACINI PER SCULTURA ED INCISIONE DI MEDAGLIA.

Bandito il 10 aprile 1910, essendo Presidente il prof. Giulio Tadolini, per *una Borsa di studio per il perfezionamento della modellatura e della composizione di monete, medaglie, placchette e sigilli e per l'addestramento all'incisione in acciaio.*

Tema. — " Ritratto: S. M. Elena, Regina d'Italia „ « (allegoria) suo « eroico intervento nell'immane disastro di Messina ».

Due medaglie in gesso del diametro 0,25.

Premio. — Pensione annua di L. 1200 per quattro anni.

L'esito del concorso fu negativo, si deliberò pertanto di bandirlo nuovamente.

XIX.

CONCORSO ALBACINI PER SCULTURA ED INCISIONE DI MEDAGLIA.

Bandito di nuovo il 15 luglio 1910, essendo Presidente il prof. Giulio Tadolini.

Tema. — " Ritratto: S. M. Vittorio Emanuele III, Re d'Italia „ « (alle- « goria). Il Genio italiano circondato dalle arti, dalle lettere e dalle scienze ».

Si presentarono tre concorrenti ed il premio fu assegnato al Sig. Torquato Tamagnini (v. fig. 12).

Fig. 13. — Ruggero Ufficialetti. — *Paesaggio dal vero.*
Concorso Originali 1911.

XX.

CONCORSO ORIGINALI IN PITTURA.

Bandito il 28 febbraio 1911, essendo Presidente il prof. Giovanni B. Giovenale, per *tre borse di studio, due di figura ed una di paesaggio.*

Temi. — Per la figura: " Gli scaricatori di porto „. « S'intende che « questo soggetto pur essendo essenzialmente moderno è assegnato ai con-

« correnti per dare loro la possibilità di manifestare la conoscenza che hanno « del corpo umano ».

Per il paesaggio: " Un motivo di paesaggio dal vero che potrà essere " per esempio un gruppo di alberi con qualche rudero o frammento archi- " tettonico ».

Fig. 14. — Romano Corradetti. — *Gli scaricatori di porto.* Concorso Originali 1911.

« Ambedue i lavori saranno eseguiti in chiaro-scuro a tutto effetto con « matita nera o rossa in fogli delle dimensioni 0,90 × 0,65, oltre a ciò i con- « correnti dovranno eseguire le seguenti prove estemporanee: per la figura « chiaroscuro, di un modello nudo di una testa dal vero; per il paesaggio « chiaroscuro d'insieme dal vero e chiaroscuro di dettaglio; in comune ese- « guiranno una dimostrazione di prospettiva lineare ».

Premi. — Tre borse di lire seicento annue per dieci anni.

Si presentarono cinque concorrenti per il paesaggio ed undici per la figura e la pensione pel paesaggio fu conferita al Sig. Ruggero Ufficialetti (v. fig. 13), le due per la figura ai Sigg. Romano Corradetti (v. fig. 14) e Corrado Mezzana (v. fig. 15), ed inoltre furono conferite menzioni onorevoli pel paesaggio ai Sigg. Alfredo Bea, Francesco Leoni e Rodolfo Villani; per la figura ai Sigg. Ufficialetti Ruggero (che aveva concorso per le due prove), Raffaele Burattini e Publio Morbiducci.

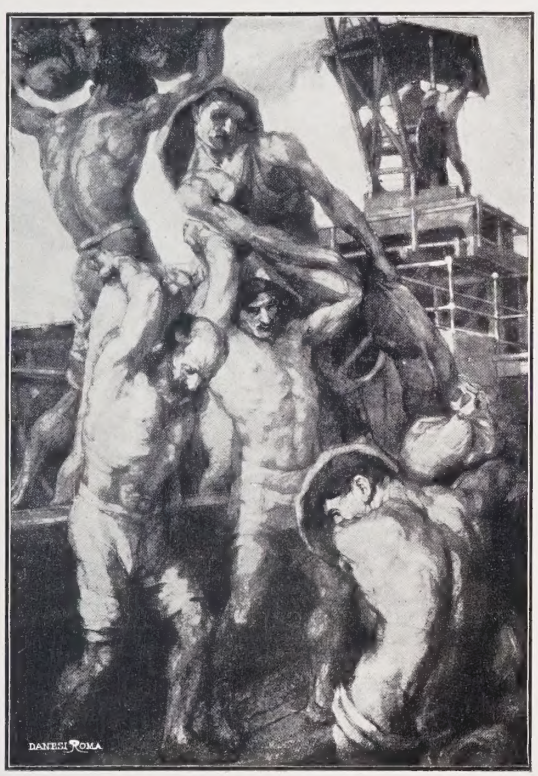


Fig. 15. — Corrado Mezzana. — *Gli scaricatori di porto.*
Concorso Originali 1911.

XXI.

CONCORSO POLETTI IN ARCHITETTURA.

Bandito il 28 febbraio 1911, essendo Presidente il prof. Giovanni B. Giovenale.

Tema. — « Progetto di un edificio di non vaste proporzioni, di carattere « monumentale, in onore di Dante Alighieri, destinato a contenere in due o più « piani: una scelta Biblioteca Dantesca una raccolta di cimeli e memorie « riferentisi al sommo Poeta, una sala per conferenze e locali accessori come

« vestibolo, scalone, qualche ambiente di ufficio, una o due sale per ricevi-
« mento di sovrani ecc.

« L'edificio dovrà sorgere in Roma sul Lungotevere Tordinona, presso
« il ponte ricordato nel Poema dantesco, nell'isolato trapezoidale simmetrico,
« segnato in rosso sulla pianta del Piano Regolatore di Roma, avente la
« fronte a nord sul Lungotevere Tordinona, lunga m. 55; l'altra posteriore
« e parallela lunga m. 75 e la profondità normalmente al Lungotevere di
« m. 40.

« La detta area tutta contornata da strade potrà essere delimitata da
« una decorosa cintura di cancellata, balaustrata ecc. e nelle parti che ri-
« manessero eventualmente scoperte attorno all'edificio si disegneranno aiuole
« a giardino, scalee ecc.

« Il progetto consisterà:

« *a)* della pianta dei vari piani nella scala di 1 : 100;

« *b)* delle fronti, fianchi e sezioni nella stessa o in maggiore pro-
« porzione;

« *c)* in una veduta prospettica a colori;

« *d)* in qualche particolare della decorazione ed arredamento interno
« e dell'architettura esterna nella scala dal 5 al 10 per cento »

Premi. — 1° premio: Pensione annua di L. 1020 per 4 anni consecutivi.
2° premio: L. 500 per una sola volta.

XXII.

CONCORSO POLETTI PER UNO SCRITTO DI BELLE ARTI - SCULTURA.

Bandito il 30 giugno 1911, essendo Presidente il prof. Giovanni B. Giovenale.

Tema libero.

Premio indivisibile di L. 1000.

I risultati di questi ultimi due concorsi saranno pubblicati nel prossimo Annuario.

Da questa schematica rivista dei concorsi che ebbero luogo dal 1904 ad oggi possono trarsi pratici ed utili ammaestramenti per l'avvenire.

Il numero dei concorrenti è stato ordinariamente assai scarso e, salvo rare eccezioni, coloro che si sono presentati ai concorsi hanno dimostrato o deficiente preparazione o mediocre talento. Il fatto non può non recar maraviglia se si consideri che alcuni premi hanno notevole importanza e che le pensioni costituiscono pei giovani artisti un grande aiuto nell'inizio della carriera.

Una pensione infatti anche piccola permette agli esordienti di affrontare le difficoltà della vita con relativa tranquillità e dignità, sottraendoli alle strette del bisogno che fatalmente li spingerebbe alle volgarità dell'arte commerciale o li assoggetterebbe allo sfruttamento degli speculatori.

La scarsezza del numero può almeno in parte attribuirsi alle scarse notizie che ha il pubblico artistico intorno ai Concorsi accademici. L'Accademia, l'ho ripetuto in più occasioni, ha avuto il torto di troppo isolarsi, tantochè i contatti col mondo ufficiale e con la classe degli artisti potevano dirsi fino a pochi anni or sono volontariamente interrotti. Questo isolamento ha fatto sì che nelle scuole governative e negli studi degli artisti che da esse provengono o che con esse hanno ufficiali rapporti, dell'Accademia e dei suoi concorsi non si è avuto occasione di parlare. La stessa pubblicità che abbiamo dato ai bandi di concorso non è forse stata fatta con quella larghezza d'intensità ed appariscenza che oggi è imposta dalle consuetudini; e non è da escludere che maggiore solennità nelle premiazioni avrebbe giovato. Ma oltre a ciò bisogna riconoscere che le incertezze e la mutevolezza dell'indirizzo artistico odierno, l'affettata trascuranza del disegno e della modellazione non giovano a preparare la massa degli studiosi a serie lotte nel campo chiuso di un concorso.

Forse anche potè allontanare gran numero di giovani dalle nostre sale il timore di trovar giudici troppo severi o mal disposti contro forme d'arte diverse da quelle che, con abusato vocabolo, sogliono chiamarsi accademiche; e potè in loro crescere tale sospetto il vedere non pochi Concorsi andare deserti e molti premi esser negati per deficienza di merito assoluto.

Le pubbliche esposizioni che precedettero e seguirono i giudizi avrebbero dovuto disingannare il pubblico e gli artisti; poichè confrontando i saggi esposti con i verdetti dell'Accademia, di soverchia indulgenza avrebbero potuto accusarla talvolta mai di eccessivo rigore o di esclusivismo. Ed a proposito di esclusivismo artistico o preconcetti di scuola, mi piace qui dichiarare che in ogni funzione accademica e specialmente in quella gelosissima dei Concorsi, il più largo e liberale giudizio ci è stato di guida; ad ogni espressione d'arte è stata qui accolta ed apprezzata, quando siasi manifestata sincera ed espressa con tecnica corretta.

Certo i presuntuosi sgorbi privi di forma e di contenuto, destinati soltanto a mascherare la vacuità della mente e l'impreparazione della mano non possono essere accettati come manifestazioni di genio nè qui nè altrove se non si voglia traviare i giovani studiosi ed ingannare il pubblico.

Pur tuttavia non mancarono giovani valorosi che nei nostri concorsi manifestassero genialità e bravura, ed alcuni saggi tra i migliori ritengo opportuno siano fatti conoscere per mezzo della nostra pubblicazione.

Le osservazioni fatte per i saggi grafici o plastici, valgono ancor più per gli scritti d'arte e ciò è tanto più strano inquantochè il premio di mille lire deve considerarsi elevatissimo ed anzi sproporzionato alla fatica, se si confronti con le retribuzioni che i migliori e più accreditati periodici d'arte

accordano ad articoli dettati da scrittori di altissima fama, articoli che spesso contengono scoperte o studi originali.

Il Poletti, nel desiderio che d'arte scrivano gli artisti, ha istituito questo concorso per aprire ad essi una palestra ove possano sostenere i propri convincimenti, esporre i propri pensieri ed i trovati nell'arte che esercitano, con piena libertà di svolgere il tema prescelto nel modo che credano più adatto a raggiungere lo scopo. Nobile proposito!

Ma il successo ha corrisposto alle speranze? Soltanto in piccola parte; ed è facile persuadersene leggendo i soli due scritti che poterono essere premiati dal 1904 ad oggi, il primo dei quali fu dall'autore pubblicato nella *Nuova Antologia* [1] l'altro è così povera cosa che stimo giovi lasciarla nella quiete dell'Archivio.

La causa dell'insuccesso non può essere ricercata nella esiguità del premio che, come vedemmo, è perfin troppo elevato; potrà attribuirsi a scarsa pubblicità; ma sopra tutto alla natural ritrosia degli artisti ad esprimersi con altri ordigni che seste, scalpelli e pennelli. Nè gli insegnamenti di cultura generale sono stati negli Istituti di Belle Arti intensificati quanto occorrerebbe per vincere codesta ritrosia; la quale per moltissimi deriva da onesto apprezzamento della propria insufficienza.

Nel riassumere i risultati dei concorsi tenuti in otto anni non ho potuto addentrarmi nelle considerazioni d'arte che ciascuno di questi varrebbe a suggerire tanto più che nella maggior parte dei processi verbali queste considerazioni sono espresse in forma riassuntiva. Resta però fin d'ora stabilito che nei futuri giudizi oltre il verbale sarà dettata una relazione artistica per ciascun concorso la quale, nel render ragione delle deliberazioni prese, esponga le più salienti ed interessanti considerazioni espresse dai professori della Classe che giudica, e ciò a soddisfazione dei concorrenti e ad istruzione del pubblico.

Questa relazione annuale, la maggior pubblicità che si darà ai bandi di concorso, la maggior solennità nella distribuzione dei premi spero daranno all'Istituto dei Concorsi quella maggior produttività che alla rinnovata attività accademica faccia riscontro e meglio concilii con l'indole dei tempi gli elevati intendimenti dei benemeriti fondatori.

Dicembre 1911.

G. B. GIOVENALE.

[1] 1° ottobre 1906.

IL PREMIO MÜLLER.

I nomi dei due fratelli Odoardo e Gustavo Müller saranno sempre ricordati dagli Accademici di San Luca con un particolare senso di gratitudine, come quelli di coloro che non solo conferirono all'Accademia stessa maggior decoro per mezzo delle loro opere, ma che contribuirono anche validamente a tener viva l'attività del nostro insigne Istituto, dandogli la possibilità di esplicare la missione nobilissima di aiutare e di incoraggiare gli artisti con cospicui premi annuali.

Giovanni Odoardo Müller nacque a Hildburghausen il 9 agosto 1828; ma, essendosi i suoi genitori trasferiti a Coburgo nel 1830, quando Odoardo aveva soli due anni, egli considerò sempre questa città come sua patria.

Educato dapprima alla carriera ecclesiastica protestante, vi rinunziò ben presto, ed entrò come apprendista nella cucina del Duca di Sassonia-Coburgo Gotha, dove si distinse per il suo buon gusto e per la sua profonda scienza gastronomica, tanto che recatosi poi, in qualità di cuoco, in un hôtel a Monaco di Baviera, ed incontrati i gusti del signor André, ricco banchiere parigino, questi lo volle a Parigi per la sua famosa cucina.

La sua innata vocazione per l'arte diventava però sempre più forte, tanto che, nelle ore di libertà, egli correva a visitare le gallerie di pittura e di scultura. Egli si sentiva capace di potere assurgere con l'arte ad un destino più alto di quello riservato ad un cuoco; e, fra le cure prosaiche della sua professione, sapeva trovare il tempo, specialmente la notte, di dedicarsi al disegno ed alla plastica, schizzando figurine e ritratti, applicando spesso la scultura all'arte culinaria, immaginando e componendo sontuosi piatti con figurine modellate a grande rilievo in burro od in altre paste tenere.

Gustavo Müller, gemello di Odoardo, coltivava da parecchi anni la pittura e vedendo la passione del fratello per l'arte plastica, lo spinse, insieme con altri amici, a dedicarvisi tutto. Odoardo, incoraggiato anche dal prof Giuseppe Geefs, professore di scultura nell'Accademia di Anversa, decise finalmente, all'età di 22 anni, di darsi completamente alla sua arte prediletta. Da allora in poi la vita di Odoardo Müller divenne un esempio luminosissimo

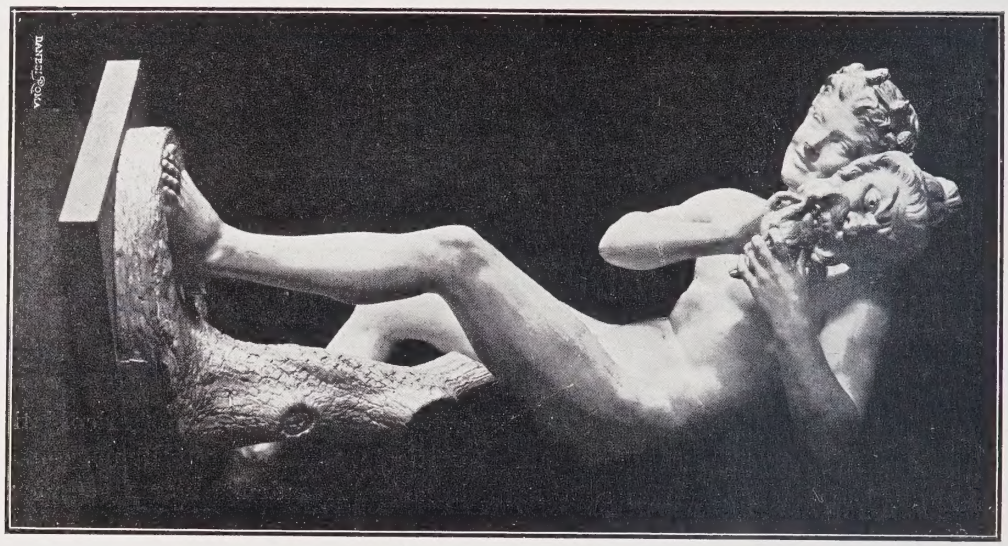


Fig. 16. — Odoardo Müller. — *Fauno.*

Fig. 17. — Odoardo Müller. — *Eva.*

di ciò che può la volontà ferrea del carattere, lo studio indefesso del vero congiunto con il talento naturale.

Molte sono le composizioni, i gruppi, le figure, i ritratti che uscirono felicemente dalla stecca di Odoardo e che incontrarono il favore di ricchi e potenti mecenati.

Nel 1857, Odoardo venne a Roma. Nella città eterna un nuovo campo di ispirazione e di attività si schiuse dinanzi all'artista, che, collo studio delle opere classiche, affinò il suo gusto, elevò il suo spirito, e perfezionò i suoi mezzi tecnici.

Fra le opere eseguite in Roma ricorderemo la *Psiche* che si conserva ad Osbornhouse nel palazzo della Regina d'Inghilterra; il gruppo rappresentante una *Ninfa che bacia un amorino*, acquistato pure dalla Regina d'Inghilterra (1862); un gruppo monumentale rappresentante la *Fede*, la *Speranza*, la *Carità* per il Barone I. H. de Schroeder di Amburgo; e la statua del *Fauno* con la maschera tragica (fig. 16), acquistata dal Barone I. H. de Schroeder, figlio del precedente, a Londra (1870).

Di questa figura si conserva nell'Accademia di San Luca il gesso grande al vero, ed una piccola riduzione in marmo. Parimente, fra la raccolta dei gessi donati dagli autori, vi si conserva il gruppo monumentale di *Eva coi suoi due figli* (fig. 17).

A queste opere di gusto classico fa riscontro un altra opera di gusto puramente realistico, di un realismo spigliato e vivace, che fu dal Müller donata alla nostra Accademia, e che adorna oggi come statua-candelabro, la Sala delle Adunanze: cioè la statua in bronzo intitolata: *Ecco il Moccolo*, che rappresenta una giovane donna, nel tradizionale costume ciociaro, in atto di agitare i moccoletti, secondo una celebre usanza dell'antico carnevale di Roma (fig. 18).

Fig. 18. — Odoardo Müller.
Ecco il moccolo.

Nelle sale dell'Accademia stessa si conservano inoltre: un busto di Gustavo Müller, scolpito da Luigi Guglielmi (fig. 19) ed un pregevole ritratto ad olio di Odoardo Müller dipinto dal fratello Gustavo (fig. 20).

Gustavo non esercitò a lungo la pittura, ma la coltivò con onore. Il suo quadro intitolato *La Ruota*, che rappresenta una madre che depone il figlio all'orfanotrofio, ebbe un notevole successo.

Membro dell'Accademia di San Luca, al pari del fratello, egli legò a questa perennemente il suo nome in virtù del cospicuo lascito fatto a favore dell'Accademia stessa col suo testamento in data 10 giugno 1901. [1]

Fig. 19. — Luigi Guglielmi.
Ritratto di Gustavo Müller.
R. Accad. di San Luca.

[1] Estratto dal testamento olografo della Bo: Me: Gustavo Adolfo Müller, pubblicato, il giorno dieci giugno millenovecentouno

Roma il quindici agosto milleottocentonovantotto. — Io sottoscritto Gustavo Adolfo Müller (figlio di Daniele Federico Müller, morto in Coburgo), residente qui in Roma, disponendo dei miei beni, esprimo col presente la mia ultima volontà in forma di testamento olografo, dichiaro e stabilisco quanto segue:

1° Dichiaro nulli e revoco tutti i testamenti precedenti.

2° Nomino mio erede universale l'Impero Germanico, con l'obbligo di adempiere alle disposizioni del mio testamento nel modo seguente:

(Omissis). — d) Alla Regia Accademia di San Luca in Roma il capitale nominale di lire Cinquantamila, Consolidato italiano 5 %, con la condizione d'impiegare gli interessi annui di questo capitale a favore di quei membri effettivi che siano ammalati o non più capaci di lavorare.

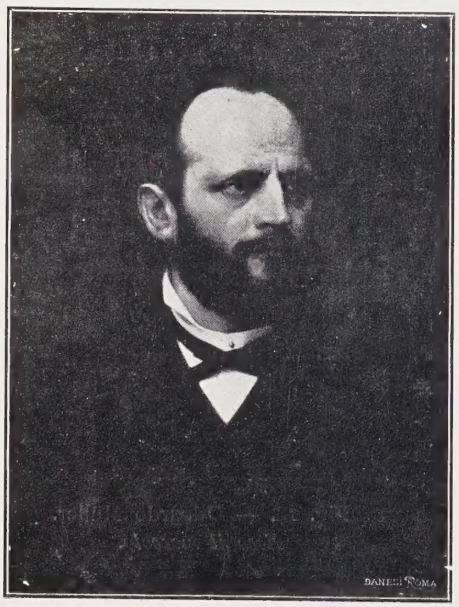


Fig. 5. — Gustavo Müller.
Ritratto del fratello Odoardo.
R. Accad. di San Luca.

Sono esclusi coloro che si sono ridotti in tale stato per loro propria colpa per aver condotto una vita frivola, e che perciò non meritano compassione; qualora, come io spero, non vi siano ammalati o incapaci al lavoro, l'Accademia può disporre di questa somma nel suo proprio interesse; ma essa non deve mai essere spesa personalmente per membri temporanei.

e) Alla Regia Accademia di San Luca un altro legato di un capitale nominale di lire Diciottomila Consolidato italiano 5 % per un banchetto dei membri effettivi dell'Accademia, il quale avrà luogo ad ogni elezione annuale del Presidente, in ricordo dei suoi due membri Gustavo e Odoardo Müller.

Tutti questi legati saranno pagati dal mio erede universale direttamente a ciascuno degli eredi suddetti.

Con questo testamento, Gustavo Adolfo Müller, nominando erede universale l'Impero Germanico, lasciava alla Regia Accademia di San Luca il capitale nominale di L. 50,000, con la condizione di impiegare gli interessi annui di questo capitale a favore di quei membri effettivi che siano amma-

Aggiungo però che ad ognuno dei predetti eredi spetta di pagare la tassa di successione e quindi, se necessario, essa può essere dedotta dal mio erede universale dai rispettivi legati.

f) Inoltre il mio erede universale, e cioè l'Impero Germanico, separerà dal resto del mio patrimonio che lascio ad esso, il *capitale nominale di lire Trecentomila, Consolidato italiano 5 %* e lo amministrerà separatamente. Destino in perpetuo gli interessi annuali di questo capitale per l'acquisto di una o più opere d'arte di insigne valore realmente riconosciuto, una volta di quadri ad olio, un'altra volta di sculture (marmo o bronzo).

Queste opere debbono sempre essere esposte ad Esposizioni internazionali della città di Roma, e soltanto fra queste possono essere scelte per l'acquisto quelle che posseggono tutte le qualità richieste.

Il presente legato è sempre sottoposto alla osservanza delle condizioni seguenti, e per l'esatto adempimento di esse mi affido all'Impero Germanico, cioè:

1° Le opere d'arte d'acquistarsi saranno scelte la prima volta fra quelli artisti che sono sudditi dell'Impero Germanico. È quindi necessario che queste disposizioni vengano pubblicate in Germania affinchè gli artisti tedeschi abbiano in tempo debito notizia di questo concorso. La seconda volta le opere d'arte di artisti che sono sudditi italiani; e così di seguito alternativamente. Qualora mancassero le qualità richieste alle opere d'arte di artisti tedeschi o italiani, potrà essere scelta e acquistata un'opera colle qualità predette di un artista spagnuolo.

2° Qualora poi gli interessi di un anno non vengano spesi, sia perchè non abbia luogo alcuna Esposizione internazionale nella città di Roma, sia per mancanza di opere d'arte alla Esposizione stessa che non posseggano le qualità volute, oppure perchè il prezzo di acquisto delle opere d'arte scelte superi la cifra degli interessi annuali, questi interessi medesimi o l'eccedenza di essi saranno messi a frutto per acquistare, aggiungendoli a quelli dell'anno susseguente, un'opera d'importanza speciale come opera artistica, sia per maggiori dimensioni sia per il prezzo più elevato.

Tuttavia il capitale di lire *Trecentomila, Consolidato italiano 5 %* non potrà essere toccato.

3° Qualora sieno disponibili soltanto gl'interessi annuali scaduti e un'opera d'arte abbia un valore superiore, il mio erede universale potrà mettersi d'accordo col rispettivo autore di essa, perchè il pagamento venga effettuato a rate, in due o più anni, fino a che sia versata la intiera somma dovuta. E poichè non tutti gli anni hanno luogo in Roma Esposizioni internazionali, ciò è facilmente effettuabile, perchè gl'interessi aumenteranno da sè stessi.

L'attività della Commissione resterà sospesa fino al completo pagamento di un'opera d'arte acquistata, il cui prezzo ecceda la cifra degli interessi disponibili; essa Commissione non dovrà quindi fino ad allora fare nuovi acquisti. Su ciò sarà sempre osservato il principio che gli artisti tedeschi e italiani debbono essere sempre trattati ugualmente.

Pertanto, se in un anno si spenderà per un'opera d'arte tedesca più della cifra degli interessi annuali, si dovrà presso a poco impiegare la stessa somma in uno o più anni per l'acquisto di una o più opere d'arte italiane e viceversa.

4° L'opera d'arte dovrà però essere venduta soltanto dall' artista stesso, mai per mezzo di un negoziante di oggetti d'arte o di un mediatore.

5° La scelta delle opere d'arte è affidata ad una Commissione composta di *tre* membri tedeschi, di *tre* membri italiani e del rappresentante dell' Impero Germanico in Roma come Presidente con diritto di sostituzione. I tre membri italiani sono il Presidente

Fig. 21. — Ernst Pfannschmidt. — *La predica di Cristo.* — Premio Müller, 1904.

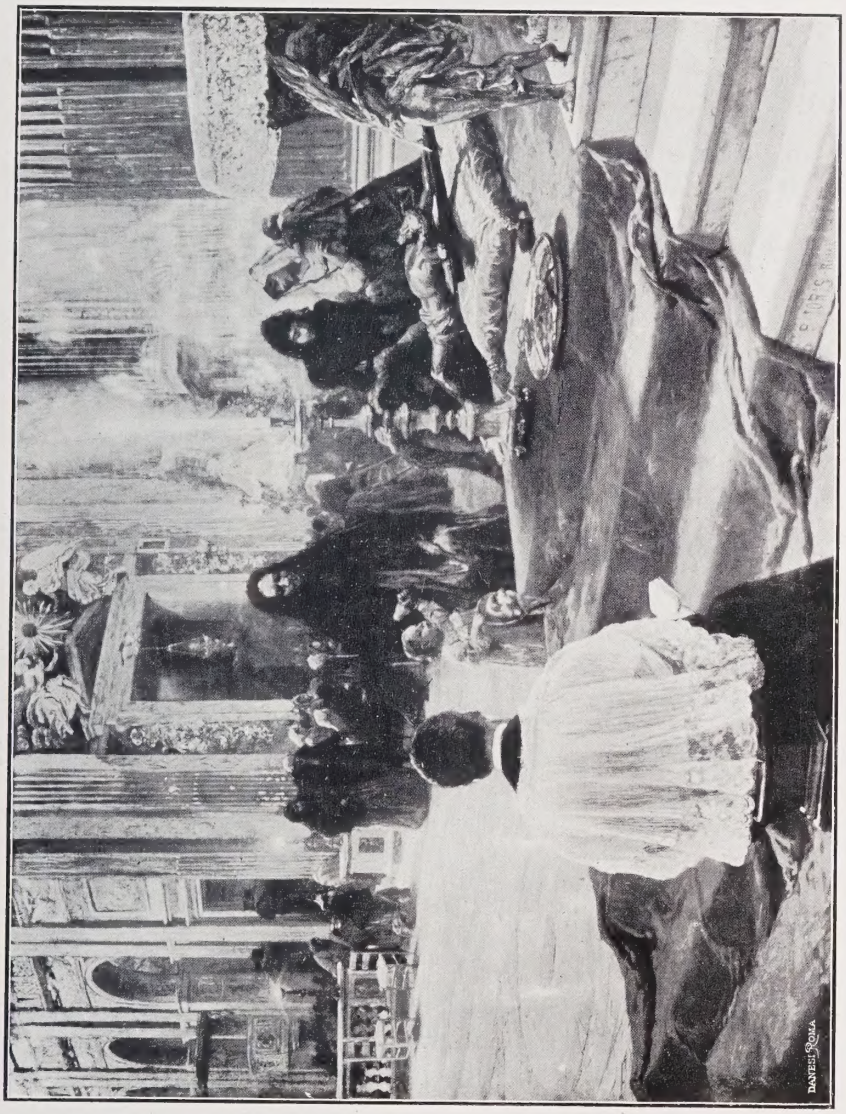


Fig. 22. — Pio Joris. — *Il Giovedì Santo a Roma.* — Premio Müller 1905.

lati o non più capaci di lavorare. Alla stessa Accademia un altro legato di un capitale nominale di L. 18,000, per impiegarne gli interessi in un banchetto dei membri effettivi dell'Accademia, il quale avrà luogo ad ogni ele-

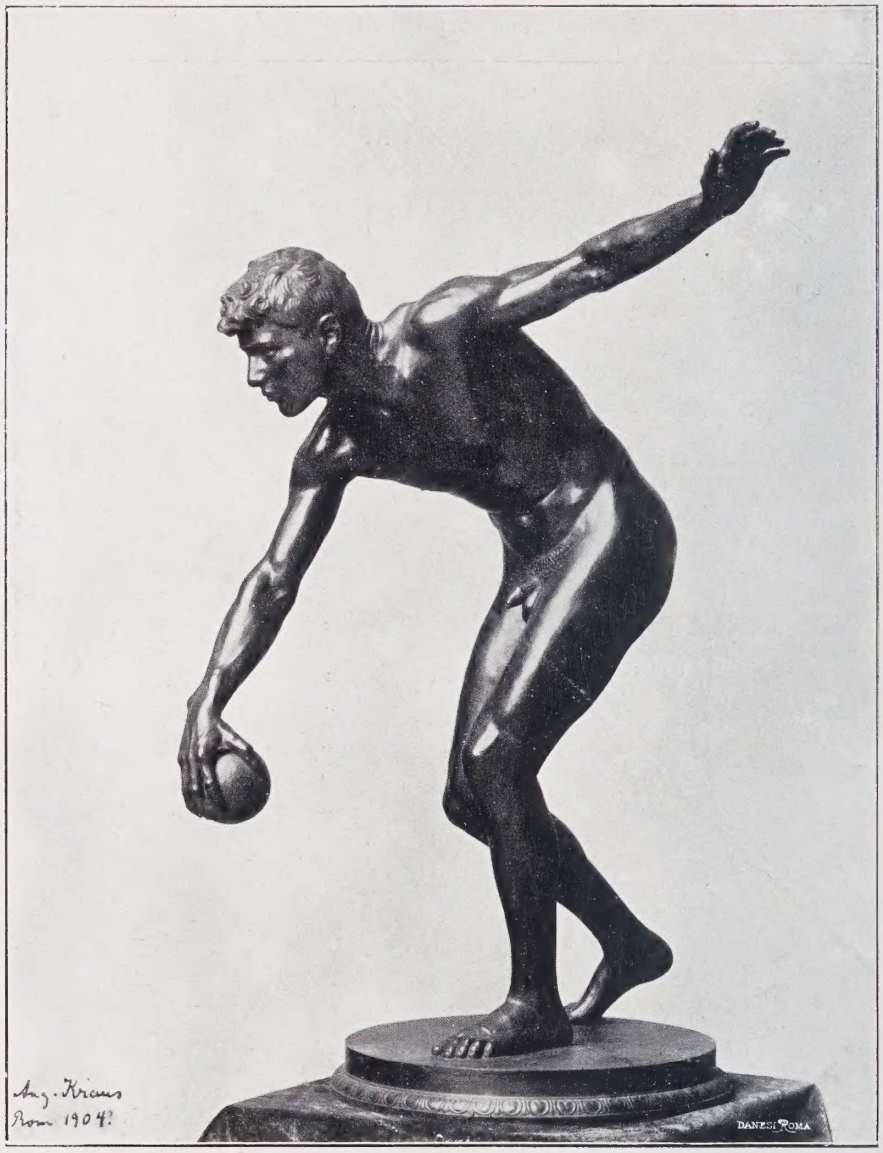


Fig. 23. — A. Kraus. — *Giuocatore di Bocce.* — Premio Müller 1906.

della Regia Accademia di S. Luca e due membri del Consiglio dell'Accademia, i quali due ultimi saranno scelti dal Consiglio predetto.

I tre membri tedeschi, nel caso che in quel tempo non vi sieno membri tedeschi nell'Accademia, potranno essere scelti anche fuori di essa e precisamente dal rappresentante del tempo dell'Impero Germanico in Roma.

zione annuale del Presidente, in ricordo dei suoi due membri Gustavo e Odoardo Müller. Infine disponeva che l'Impero Germanico separasse dal resto del patrimonio lasciatogli, il capitale nominale di lire trecentomila, per

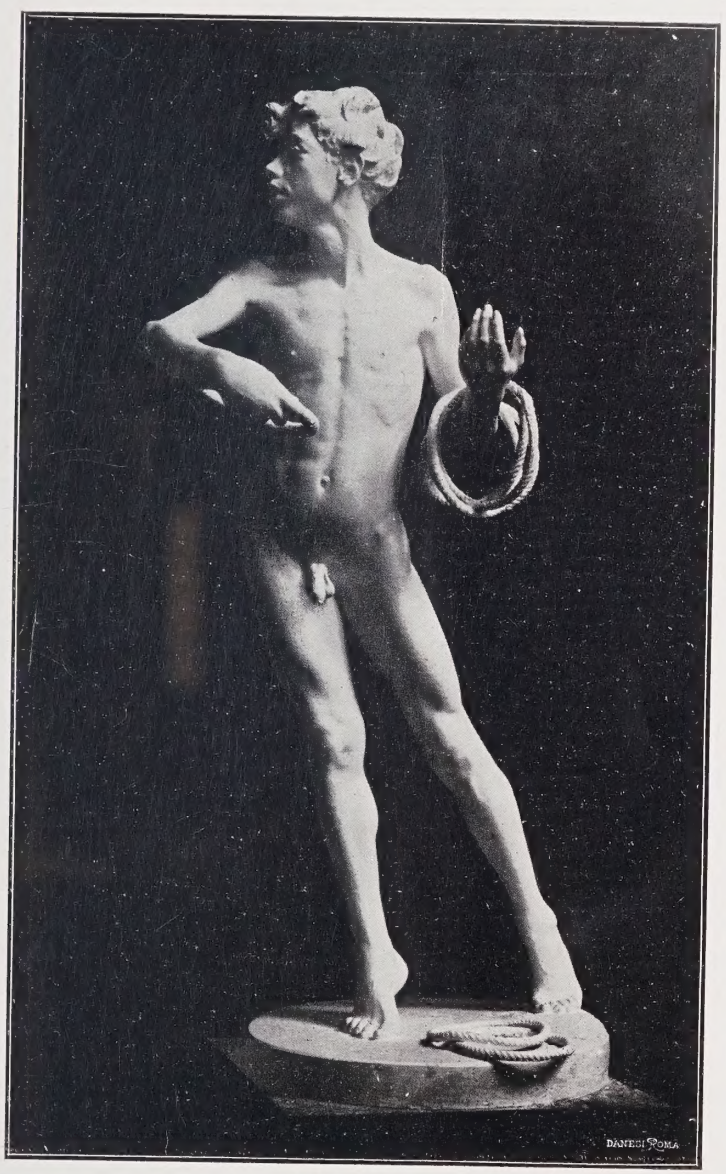


Fig. 24. — Eugenio Maccagnani. — *Rope Quoit.* — Premio Müller 1907.

Essi dovranno essere artisti notoriamente valenti e non occorre nemmeno che risiedano in Roma.

Quando dunque debba essere scelta un' opera di scultura dovranno essere chiamati quattro scultori e due pittori; se un quadro a olio, quattro pittori e due scultori.

La Commissione sarà convocata dal Presidente e si riunirà nella sede dell'Ambasciata

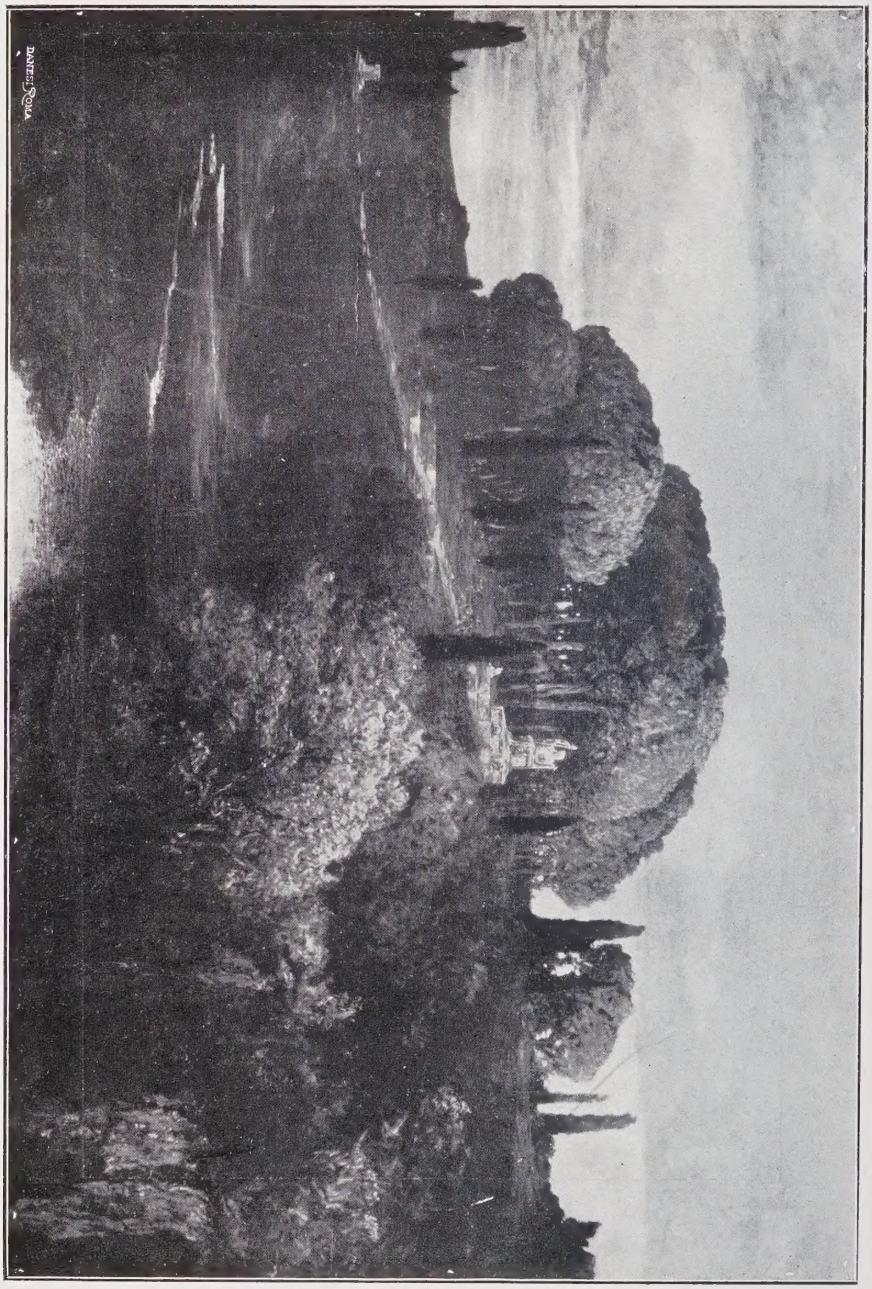


Fig. 25. — Max Roeder. — *Bosco sacro*. — Premio Müller 1908.

Fig. 26. — Reinhold Max Eichler. — *La Primavera.* — Premio Müller 1908.

destinarne gli interessi annuali all' acquisto di una o più opere d'arte di insigne valore, da scegliersi fra quelle esposte nelle Esposizioni internazionali della città di Roma, una volta di quadri ad olio, una volta di scul-

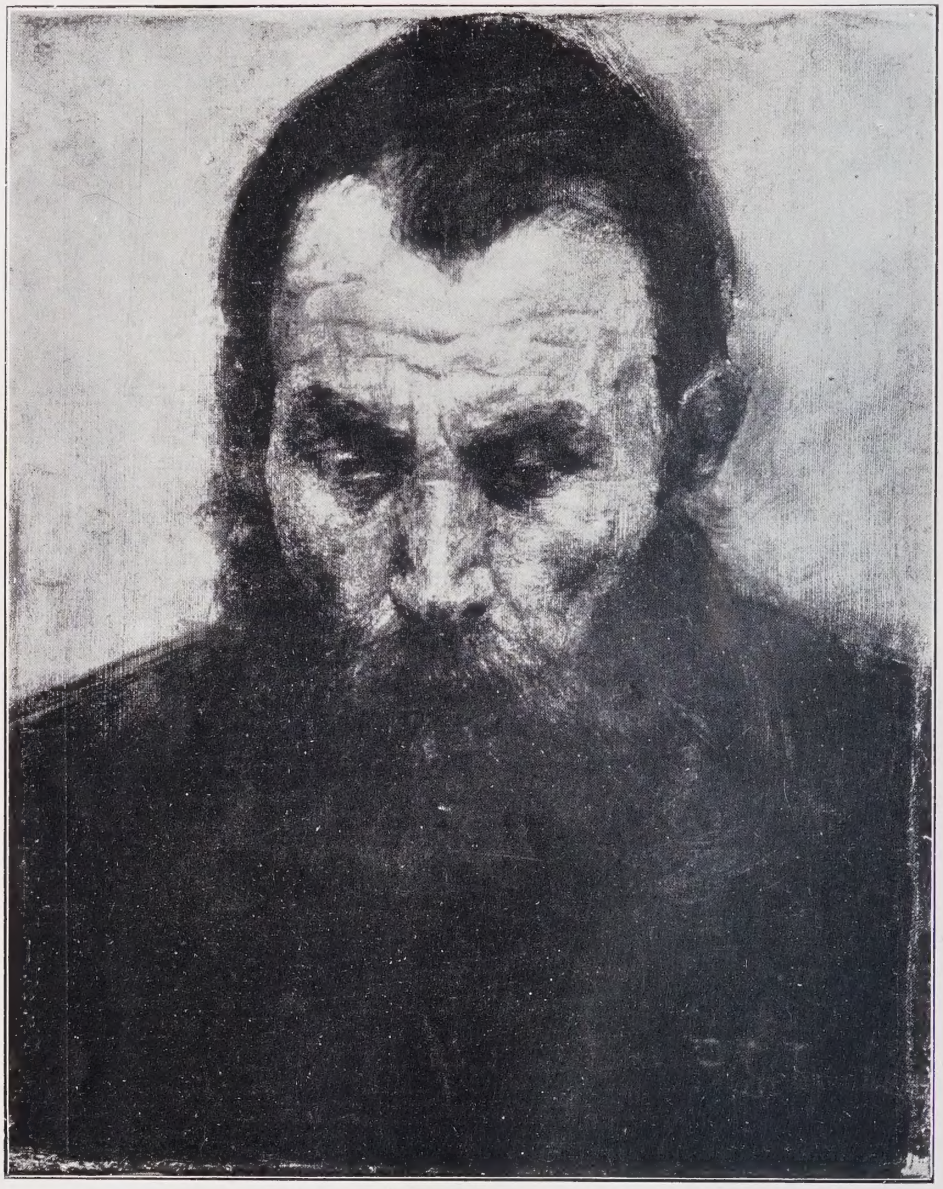


Fig. 27. — Pauline Lehmaier. — *Testa di Vecchio.* — Premio Müller 1908.

Germanica poco tempo prima della chiusura di ciascuna Esposizione internazionale in Roma, nella quale deve avvenire la scelta delle opere d'arte.

6° Qualora diverse opere d'arte abbiano il medesimo valore artistico la Commissione deciderà estraendo a sorte.

7° Le opere d'arte scelte saranno pagate immediatamente dal mio erede universale

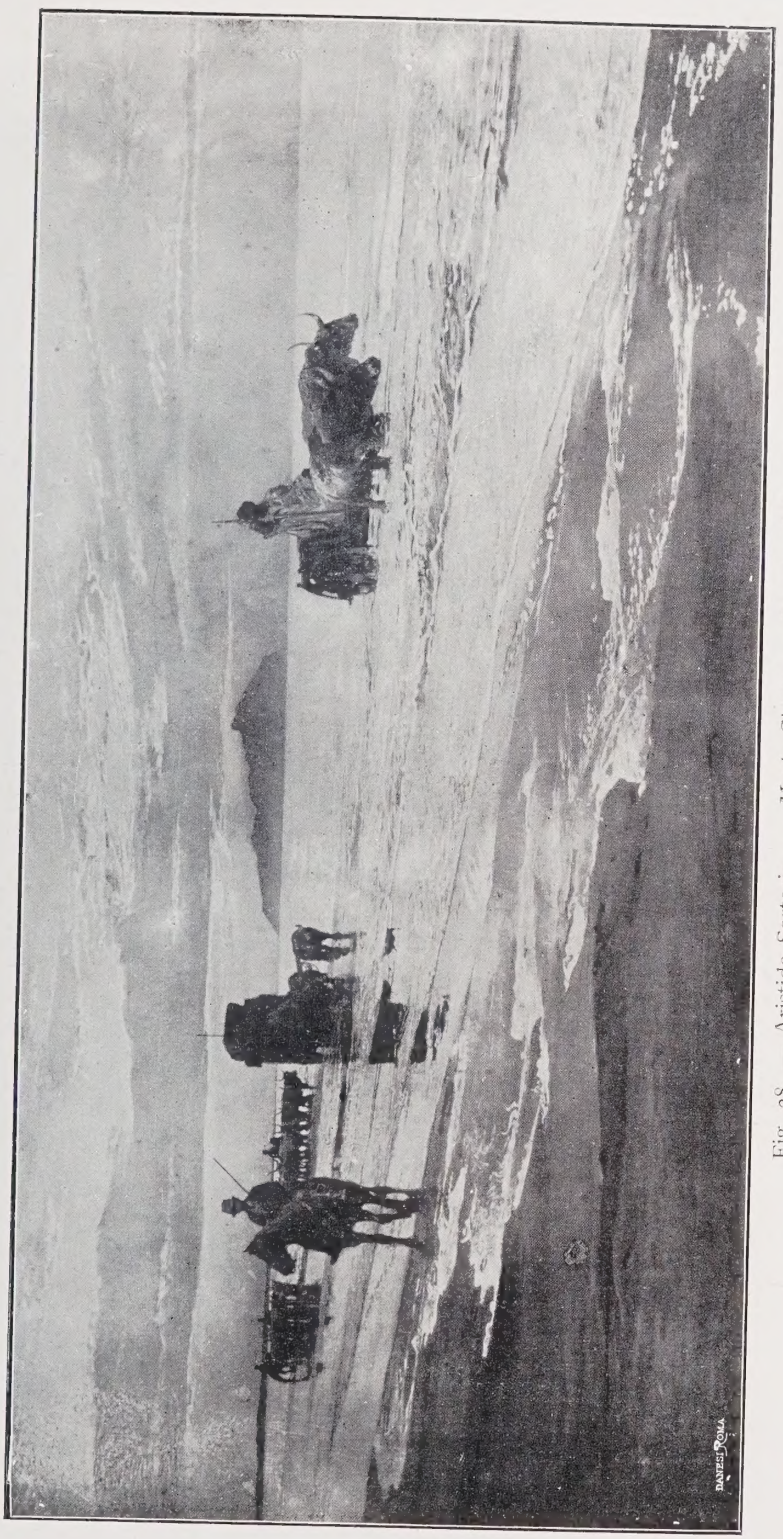


Fig. 28. — Aristide Sartorio. — *Monte Circeo.* — Premio Müller 1909.

ture (marmo o bronzo). Le opere d'arte da acquistarsi saranno scelte la prima volta fra quegli artisti che sono sudditi dell'Impero Germanico; la seconda volta fra quelli che sono sudditi italiani; e così di seguito alternativamente. Qualora mancassero le qualità richieste alle opere d'arte di artisti

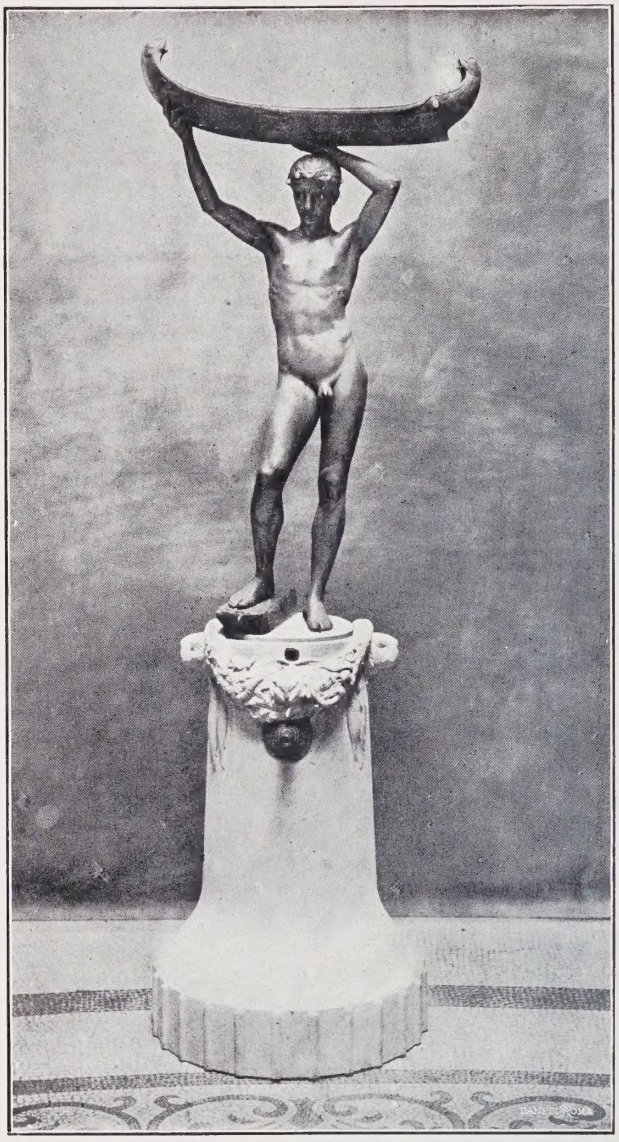


Fig. 29. — Hans Everding. — *Una Fontana.* — Premio Müller 1910.

al prezzo che la Commissione avrà combinato con l'artista. Se il venditore è italiano, esse verranno in incontestato possesso della Regia Accademia di S. Luca in Roma. Se di artista tedesco o spagnuolo andranno alla Regia Galleria Nazionale di Berlino.

Qualora l'Accademia di S. Luca dovesse perdere un tempo la sua indipendenza e la autonomia avuta fin qui come Istituto artistico internazionale, oppure se le autorità italiane

tedeschi o italiani, potrà essere scelta e acquistata un'opera, colle qualità predette, di un artista spagnuolo.

La R. Accademia di San Luca, secondo le disposizioni del testatore, venne ad avere una parte importantissima nella scelta di queste opere, giacchè tale scelta, secondo le disposizioni dell'art. 5 del testamento, è affi-

Fig. 30. — Paul Wynand. — *Il Toro.* — Premio Müller 1910.

data ad una Commissione composta di tre membri tedeschi, di tre italiani, e del rappresentante dell'Impero Germanico in Roma, come Presidente con diritto di sostituzione. I tre membri italiani sono: il Presidente della R. Accademia di San Luca e due membri del Consiglio dell'Accademia. Inoltre

tentassero di far passare in loro possesso le opere d'arte colà esistenti, tutte le nuove opere d'arte d'acquistarsi dovranno essere per parte della Commissione assegnate in esclusivo possesso della Galleria Nazionale di Berlino.

le opere d'arte scelte fra quelle esposte dagli artisti italiani passeranno in possesso della R. Accademia di San Luca in Roma, mentre quelle di artisti tedeschi o spagnuoli saranno destinate alla R. Galleria Nazionale di Berlino.

Fig. 31. — Adolfo Apolloni. — *La Scultura.* — Premio Müller 1911.

In virtù di queste munifiche disposizioni la nostra Accademia, che vantava già una copiosa collezione di insigni opere d'arte antica, si è arricchita in questi ultimi anni di un cospicuo gruppo di pregevolissime opere d'arte moderna, gruppo che andrà aumentando sempre di numero e di importanza coi futuri acquisti.

Il primo premio Müller fu aggiudicato nel 1904 all'opera del pittore Ernst Pfannschmidt, rappresentante *La predica di Cristo* (fig. 21), che fu acquistata per la R. Galleria Nazionale di Berlino. Nell'anno seguente (1905) la scelta cadde sul quadro ad olio del pittore italiano Prof. Pio Joris. Questo quadro rappresentante *Il Giovedì Santo a Roma* (fig. 22), fu la prima opera colla quale l'Accademia di San Luca potè arricchire le sue collezioni d'arte con il lascito del benemerito Gustavo Müller.

Negli anni successivi le opere premiate furono le seguenti: 1906 (scultura tedesca), A. Kraus, *Giuocatore di Bocce* (fig. 23); 1907 (scultura italiana), Eugenio Maccagnani, « *Rope Quoit* » (fig. 24); 1908 (pittura tedesca), Max Roeder, *Il Bosco Sacro* (fig. 25); Reinhold Max Eichler, *La Primavera* (fig. 26); Pauline Lehmaier, *Testa di Vecchio* (fig. 27); 1909 (pittura italiana), Aristide Sartorio, *Il Monte Circeo* (fig. 28); 1910 (scultura tedesca), Hans Everding, *Una Fontana* (fig. 29); Paul Wynand, *Il Toro* (fig. 30); Benno Elkan, *Sette Medaglie;* 1911 (scultura italiana), Adolfo Apolloni, *La Scultura* (fig. 31).

Le opere degli artisti italiani, divenute proprietà dell'Accademia di San Luca, si conservano nei locali dell'Accademia stessa, quelle degli artisti tedeschi nella R. Galleria Nazionale di Berlino.

P. D'Achiardi.

ALCUNI QUADRI DI PAESAGGIO

NELLA GALLERIA DELL'ACCADEMIA DI SAN LUCA.

Nella seconda costituzione dell'Accademia del 1600, fatta ad incremento delle arti decorative, la pittura di paesaggio non poteva essere considerata come ramo essenziale a livello dell'architettura, la scultura, la pittura di figura, e venne considerata quale una delle arti affini. A fil di logica l'Accademia aveva ragione; però siccome non vi può essere buona pittura decorativa, se essa non è sussidiata dalla conoscenza degli effetti e delle luci, da Piero della Francesca a Giovan Battista Tiepolo noi vediamo, in tutta la storia della pittura murale, il senso paesistico sussidiare la decorazione consentendole novità d'intonazione atte a risollevarla dalle mani dei mestieranti, perchè pure la pittura d'architettura, che ebbe così larga parte nello sviluppo della decorazione italiana, entra nell'orbita del paesaggio.

Intanto, fatto assai strano, nella preziosa Galleria di San Luca, dopo la collezione dei ritratti, il nucleo più importante di opere è formato dai quadri di paese e ve ne sono di Gaspare Dughet detto il Poussin, del Van Blœmen, del Pannini, di Salvator Rosa, del Berchem, dello Asselijn, del Molijn, del Manglard, di Giuseppe Vernet, del Vanvitelli, del Parker, e, per mia supposizione, uno del Turner [1].

Niente è più comune e meno esatto di queste due frasi che si ripetono a proposito della pittura di paesaggio: « La pittura di paesaggio è nata con Claudio di Lorena »: « Il paesaggio è creazione dell'arte moderna ». Il paesaggio, che è la pittura più duttile, più varia e progressiva che si conosca, è sempre esistito, ed invano il Fromentin, il Ruskin, il Blanc, il Müther hanno asserito che sia nato o in Olanda, o con il Turner, o a Bar-

[1] Nel volumetto sulla Galleria di San Luca edito dal Garzoni Provenzani (1909) io proponevo il quesito di questo quadro agli studiosi ed ebbi due conferme degne di considerazione. La prima è del pittore Cesare Vizzotto di Genova che fece sul Turner degli studi speciali, l'altra del pittore scozzese Iohn Lavery.

bizon, o con gl'impressionisti. Se un punto cronologico si deve fissare alla sua emancipazione, esso è da ascriversi a quel periodo nel quale la pittura italiana lo escluse dalle pareti; e se in Roma vediamo chiese, palazzi decorati con paesaggi, essi non sono opera di decoratori italiani, ma francesi, fiamminghi e tedeschi; Dughet, per esempio, e Brill, Manglard, Unterberger, Petter.

Fig. 32. — Tiziano Vecellio. — *San Girolamo.*

L'ultimo dei grandi decoratori italiani, Giovan Battista Tiepolo, il quale, per la parentela e l'amicizia che ebbe con il Guardi ed il Canaletto, conobbe i problemi della colorazione aerea e l'introdusse con maestrìa nelle decorazioni, chiuse le sue composizioni fra le architetture, perchè se i grandi riposi murali, i fregi, le volte, esigono le immagini vive, la pittura deve entrare, recando fra le architetture lo stile della vita, nell'istesso modo che lo stile delle pietre e delle piante viene creato dall'architettura.

Osservando opere e bozzetti decorativi, vicino alle opere di paesaggio puro, come accade nella Galleria di San Luca, l'antitesi fra le due arti è

evidente. La pittura decorativa descrive il moto, la pittura di paese gli effetti; una esprime la mimica degli esseri, fissa le casualità dell'anatomia, si basa sulla eleganza della forma, mentre l'altra mostra le condizioni delle cose rispetto alla luce di un momento fuggevole, fissa le casualità dei fenomeni aerei, si basa sulle vicende delle ore e delle stagioni.

Per concludere, in questa sede del cosidetto insegnamento accademico si vede come contrariamente alla comune opinione che, addita le epoche successive al rinascimento come quelle della decadenza, gli artisti del seicento

Fig. 33. — Gaspar Dughet. — *L'Aniene a Lunghezza.*

e del settecento si intesero eredi dei predecessori, e si vede come con lo studio della prospettiva, con l'incremento del paesaggio, in quelle epoche proseguirono e svolsero le manifestazioni anteriori, contenendole, direbbe il Lessing, entro i limiti propri a ciascuna arte.

Esaminiamo le opere principali di paesaggio della galleria.

Il padre della pittura di paesaggio, come venne intesa fino al Turner, è Tiziano Vecellio. Il Ridolfi nelle « Maraviglie della Pittura » ricorda un quadro del maestro, oggi perduto, il quale rappresentava semplicemente un « paese con animali e soldati ». In tutte le gallerie del mondo non si ritrovano quadri dell'età d'oro che portino titoli ugualmente semplici, ove si eccettui la tela del palazzo di Bukingham, che rappresenta un armento che

si ricovera all'approssimarsi d'un temporale, il quale quadro è pure opera del Tiziano.

Fig. 34. — Salvator Rosa. — *Le Cascate di Tivoli.*

Il Lomazzo, nel « Trattato della Pittura », racconta come Aurelio Luini, domandasse una volta al Vecellio, come facesse a disporre con tanta sapienza

Fig. 35. — Adrien Manglard. — *Sera sulla spiaggia Tirrena.*

il paesaggio nelle sue composizioni, e come il maestro, per tutta risposta, gli mostrasse una mirabile pittura di paese, eseguita dal vero, la quale al

primo momento pareva un intruglio di colori, ma che osservata alla debita distanza, s'illuminava come se un raggio di sole la schiarisse.

La galleria dell'Accademia nel quadro di San Girolamo possiede un mirabile esempio di paesaggio tizianesco. È una replica del quadro oggi nella galleria di Brera, ed il Cavalcaselle la credette, una copia del settecento; ma il dipinto lucente, soffuso di colore nelle ombre, ricco, trasparente, ha tutti i pregi particolari del Tiziano, ed in nessun modo può essergli posteriore. Il gruppo degli alberi dietro al santo anacoreta, è uno dei più belli che abbia composto il maestro, e questo dell'Accademia sovranamente dipinto, ha forse

Fig. 36. — Giuseppe Vernet. — *La marina di Anzio.*

maggiore trasparenza dell'altro di Brera il quale essendo su tavola è più massiccio e denso di colore.

Disgraziatamente non esistono nella galleria nè quadri del Brill, nè del Tassi, nè dello Elsheimer, nè di Claudio di Lorena, nè di Nicolò Poussin, i quali, qui in Roma, ebbero la visione del quadro di paese fine a se stesso. Vi si ammirano però due belle tele di Gaspard Dughet, che rappresentano un paesaggio verso i monti della Sabina, ed una vista dell'Aniene a Lunghezza.

Il Dughet, pittore aspro, ma pieno di carattere, fu il primo vero interprete della campagna romana. Nato in Roma da genitori francesi, imparentato con Nicolò Poussin, fra gli artisti che in Roma sentivano palpitare la nuova anima del paese, portò una sua particolare energia di sentimento che

lo rese l'esponente della natura locale, ferace fra le rovine e le torre. Le sue opere non sono sentimentali ed idilliache come quelle di Claudio Gellée, nè misurate e composte come quelle di Nicolò Poussin, ma la sua vigoria rispecchia la solenne e tragica scenografia della sconvolta campagna così esattamente, che quantunque le bonifiche abbiano tolto l'incanto che un giorno rendeva quasi orrida la valle detta da lui del Poussin, le linee generali, coi corsi d'acqua, le gibbosità boschive, i monti Sabini nel fondo sono

Fig. 37. — Nicola Berchen. — *Nella Campagna romana.*

pur oggi quelle predilette dal pittore. Io ho la ventura di possedere un dipinto di Gaspard Dughet il quale rappresenta il fosso della stessa valle con quei pioppi che ora non ci sono più, ma che io, nella infanzia, ricordo.

L'opera qui riprodotta, rappresenta come ho detto l'Aniene a Lunghezza; lontano si vedono il grande casale e Monte Gennaro coronato dai grandi cumuli candidi.

Salvator Rosa accentuò l'orrido della campagna romana, ma lo rese più teatrale. La galleria possiede due nuovi bei paesaggi dell'Aniene ed uno, qui riprodotto, ritrae le cascatelle di Tivoli quali dovevano apparire nel seicento; lontano, sul monte, si vede la cittadella tiburtina coronata dal tempio

del Sole. I quadri provengono dalla eredità dell'abate Fabio Rosa nipote di Salvatore, il quale legò all'accademia la sua preziosa raccolta di quadri.

Fig. 38. — Jan Asselijn. — *Gli Archi di Tivoli.*

Fig. 39. — Peter Molijn. — *Una tempesta.*

Prosecutori dell'arte di Salvator Rosa furono il Manglard ed il Vernet. Adrien Manglard, nato a Marsiglia, venne giovanissimo a Roma ove fu

molto amato, e dipinse nei palazzi Rospigliosi ed Albani. La galleria possiede tre suoi quadri di marine, le quali rappresentano la costa napoletana, suo argomento preferito.

Il suo scolaro Giuseppe Vernet, venne pure nella sua giovinezza in Italia ove conobbe Bernardo Fergioni, il Pannini, il Solimena, dai quali, oltre al Manglard, derivò il suo modo di fare. La marina appartenente alla galleria, e che riproduciamo, è una delle sue più belle opere e, per l'efficacia tutta meridionale, ricorda meglio delle altre il Salvator Rosa.

Quattro pittori olandesi sono rappresentati nella galleria, il Berchem, l'Asselijn, il Molijn ed il Vanvitelli.

Nicola Berchem pittore dapprima uniforme, monotono, dopo il viaggio in Italia è particolarmente interessante perchè caldo e dorato di colore; il

Fig. 40. — Gaspare Vanvitelli. — *Veduta di Ripa Grande.*

quadretto della galleria appartiene a questo periodo e rappresenta dei contadini laziali ed un armento sotto le rovine.

Quasi simile è il quadretto di Jan Asselijn che riproduce i così detti archi di Tivoli, gli avanzi degli acquedotti che si vedono fra Tivoli e Castel Madama. Le opere dello Asselijn sono rare, egli fece giovanissimo il viaggio in Italia e questo quadretto dell'Accademia ha le sue particolari doti di lucentezza nel fondo e nell'aria.

Dell'avventuroso pittore Peter Molijn detto il « Tempesta » la galleria possiede un naufragio che sembra lo specchio della sua stessa vita; rappresenta una barca sollevata dal mare burrascoso e sbattuta contro gli scogli. Pervenne all'Accademia con la eredità di Fabio Rosa.

Di Gaspare Vanvitelli, padre del grande architetto, venuto giovanissimo in Italia, la galleria possiede varie tele ad olio e qualche tempera. Questa che noi riproduciamo è la veduta di Ripa Grande, e pur oggi, sul luogo, si riscontrano le linee principali della scena. Nella galleria nazionale di arte

antica, vi è un'altro quadro con l'istesso soggetto ma di più ampie dimensioni. Il Vanvitelli s'era specializzato nelle vedute di Roma e fu una specie di Canaletto della nostra città.

Dello Ian van Bloemen detto « Orizzonte » la galleria possiede ben otto quadri. Inferiore a Gaspard Dughet questo paesista fiammingo è rimarchevole per il gusto delle sue composizioni, che nate sull'istesso terreno ove fiorì Claudio di Lorena, riproducono spesso come lui i resti della classicità fra lo splendore della lussureggiante natura. Riproduciamo questo quadro che rappresenta le rovine del Palatino e del Colosseo viste dal monte Aventino e che dà una poetica idea della « passeggiata archeologica » come appariva alla fine del seicento.

Fig. 41. — Ian Van Bloemen. — *Valle Murcia.*

Anche Giovan Paolo Pannini fu un appassionato riproduttore delle rovine, ma come il Guardi dipoi, e come il Bigari, il Canaletto, l'Orlandi, il Piranesi, egli vide nelle architetture in rovina un elemento di vita e di emozione. Psicologicamente questi pittori di architetture ebbero un grande significato nel rinnovarsi della decorazione italiana, che ebbe la spiccata caratteristica delle architetture le quali apparvero nei primitivi insieme al paesaggio, e poi mentre il paesaggio esulava, inquadrarono le rappresentazioni figurative. Michelangelo a Roma e Paolo Veronese nel Veneto, ne diedero i primi esempi, essi non allontanarono le architetture dipinte al di là della parete, ma dalla parete le fecero avanzare verso lo spettatore che accolsero a vivere nelle rappresentazioni decorative.

Tutti i primitivi italiani ebbero la passione delle architetture ed associarono il loro studio a quello del paesaggio che cercarono di stilizzare, immobilizzandolo e preludendo ai giardini settecenteschi che furono come un'appendice delle costruzioni architettoniche. Ghirlandaio, Filippino Lippi, Botticelli, Perugino, Pinturicchio, furono pittori di architettura e di rovine, per cui non si può dire che Giampaolo Pannini inventasse il genere che nel

cinquecento aveva avuti pure dei cultori di merito grande quali furono il Sodoma, Giulio Romano e Polidoro da Caravaggio. Però il suo classico fu di quell'altra classicità piena di linfa e di calore da cui doveva scaturire l'anima fantasiosa di Giovanni Battista Tiepolo, il quale ultimo trovò la proporzione esatta fra le nobili architetture e le scene melodrammatiche, creando quella

Fig. 42. — Giampaolo Pannini. — *Rovine romane.*

maravigliosa decorarazione del Palazzo Labia a Venezia sufficiente ad illustrare tutta un'epoca.

La galleria dell'Accademia possiede quattro opere del Pannini; i due ovali pervenutele con l'eredità di Fabio Rosa sono due veri gioielli.

Vittorio Bigari, bolognese, eccellente decoratore, figlio come tutti i barocchi della tradizione decorativa italiana, fu pure un'eccellente pittore di architetture, e forse il Mingozzi Colonna da Palestrina, collaboratore indispensabile di Giovan Battista Tiepolo imparò dal Bigari e dall'Orlandi, che spesso lavorarono insieme, il gusto delle decorazioni pittoriche. Questo gioiello

dell'Accademia regalato dal pittore Pellegrini che lo credette del Canaletto, non è un quadro di paese, e lo riproduciamo per documentare la correlazione che ebbe lo studio degli effetti di luce sulle architetture, che erano il paesaggio stilizzato dei grandi decoratori italiani.

L'Accademia, cosa rarissima nel continente, possiede due quadri inglesi di paesaggio, uno del Parker, uno del Turner (?).

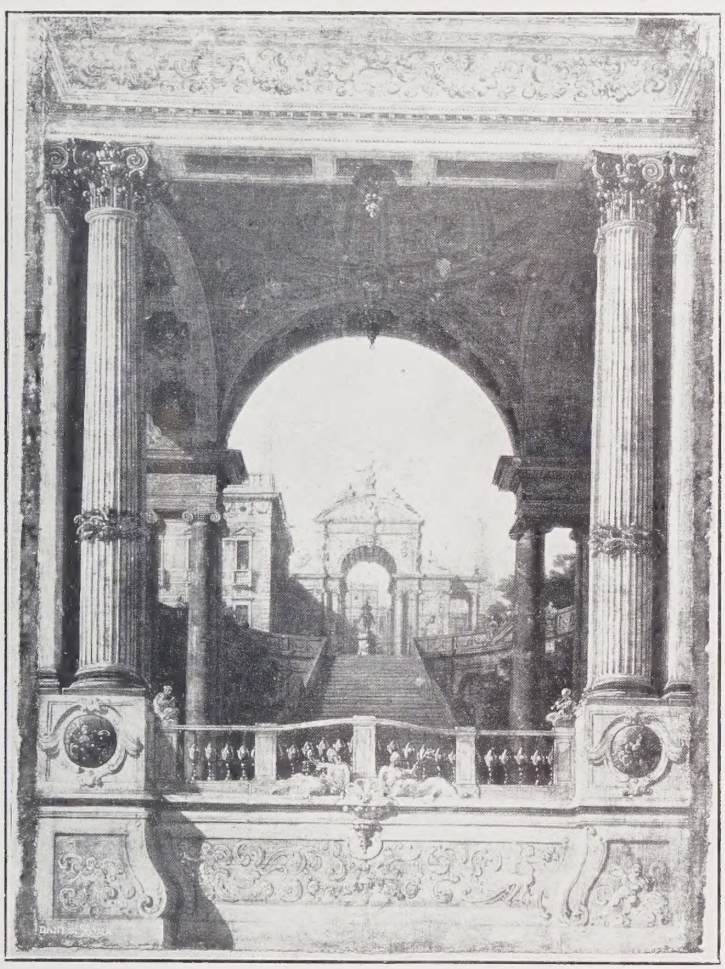


Fig. 43. — Vittorio Bigari. — *Progetto di sipario.*

Iohn Parker appartiene alla pleiade dei paesisti inglesi derivati dal Gainsborough e ne è l'unico rappresentante in Roma. Senza essere un genio, in questo pittore si riscontrano le qualità fluide, lucenti dei paesisti inglesi avanti il Turner ed il Constable. Iohn Parker visse alcun tempo in Roma ed allora eseguì questa tela che, a giudicar dal carattere del paesaggio, rappresenta il fiumicello Cremera sotto Veio.

Ed eccoci al preteso Turner, « Un porto alla Claudio ». Questo quadro dipinto con una tecnica libera e progredita quale si riscontra nei pittori

inglesi del secolo decimottavo (il veicolo è olio di lino cotto misto alla vernice) è più che una falsificazione, una inspirazione da Claudio di Lorena. L'autore doveva conoscere profondamente l'artista seicentesco e quest'opera ricorda insieme la « Marina al tramonto » che il Gellée dipinse per i Medici, lo « Sbarco di Cleopatra » oggi nel Louvre, « l'Imbarco di Santa Paola »

Fig. 44. — Iohn Parcker. — *Paesaggio autunnale.*

della Dulwic Gallery, e sopratutto « l'Imbarco della Regina di Saba » della National Gallery di Londra.

Questo stupendo dipinto portato da Londra dal Pellegrini e dallo stesso donato all' Accademia di San Luca siccome opera di Claudio da Lorena, dev'essere del Turner. Il Turner ebbe vivissimo il desiderio di misurarsi con il Lorenese, il suo « Liber studiorum » doveva rivaleggiare col « Liber veritatis », e lasciò come legato alla National Galery il quadro « Didone che fabbrica Cartagine » per essere esposto vicino all' « Imbarco della regina Saba ».

In questo « Porto » della galleria di San Luca la pittura del cielo e delle montagne del fondo, la luce soffusa in tutta la tela parlano un linguaggio evoluto, moderno, che non è più quello del seicento, ed è da notare come le sartie delle barche sono dipinte all'acquarello sulla pasta di colore appunto come usava fare il Turner.

Chi guarda spassionatamente l'opera e ne ammira la freschezza, la limpidità, la delicatezza perlacea del fondo, il succo di colore del primo

Fig. 45. — William Turner? — *Un porto alla Claudio.*

piano, che nei toni fa presentire il Bonington, non può pensare ad altri maestri che al Turner.

La galleria possiede due opere di Franz Dreber. Nella nona esposizione di Venezia è stato ripetuto il nome del Dreber perchè la vedova ha instituito un premio in sua memoria, ed il premio è stato assegnato al Nestore dei paesisti italiani, Filippo Carcano. Ma molti si saranno dimandati: chi era costui? Franz Dreber succedette a quei paesisti tedeschi che a Roma convennero di classicizzare il paese, voglio alludere a Ioseph Anton Kock, a Carlo Rottmann, a Friedrick Preller, i quali furono in certo modo i puristi del paesaggio e vollero renderlo immobile, decorativo, disconoscendo di proposito, il problema delle leggi di ciascun arte che per secoli elaborarono e risolvettero gli artisti italiani. È noto come Carlo Rottmann decorò le arcate del giardino reale a Monaco di Baviera con un ciclo di paesaggi classici,

e come Friedrick Preller decorasse una loggia nel Museo di Weimar con un ciclo di paesaggi dell'Odissea. L'uno e l'altro supposero che si potessero decorare le pareti sfondandole, sia davanti ad una pianura, davanti al mare, in cospetto del monte e guardando il paesaggio all'alba, al tramonto, di notte.

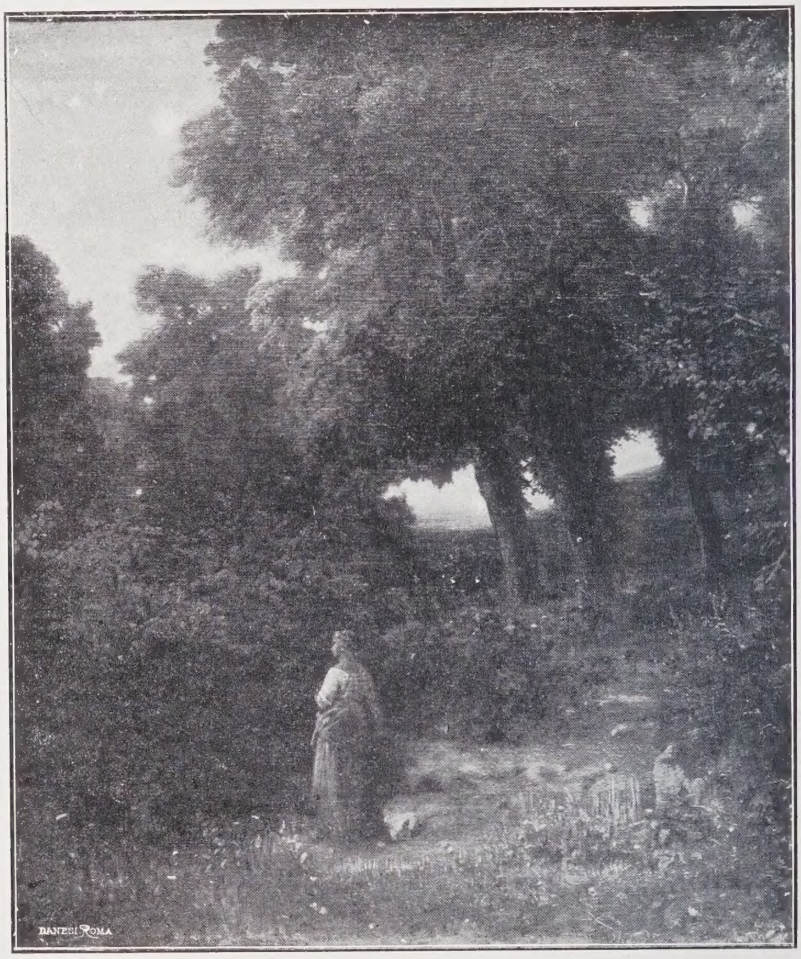


Fig. 46. — Franz Dreber. — *Le voci della sera.*

Il Dreber comprese invece la finalità, che l'arte italiana per prima aveva assegnato al paesaggio, e che gli olandesi, gl'inglesi ed i francesi, svilupparono partendo dal nostro concetto. Egli fu il compagno spirituale di Arnold Boecklin quando questi esordì quale paesista eroico-sentimentale.

Questo quadro della galleria intitolato « Le voci della sera » è forse un'altra versione della « Saffo » oggi nella galleria Schack di Monaco, ideata pure in un boschetto, ma nella prossimità del mare.

Le opere del Dreber, morto assai giovane in Italia, sono rarissime; due ne possiede il museo di Berlino.

Di Alessandro Castelli la galleria ha un'opera significativa « l'Eruzione del Vesuvio ». Alessandro Castelli troppo presto dimenticato fu un grande

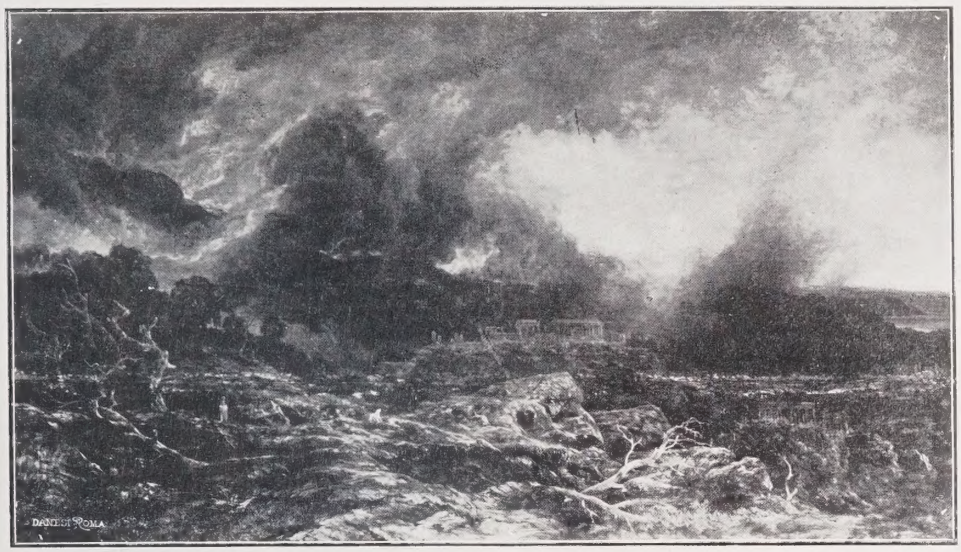


Fig. 47. — Alessandro Castelli. — *L'eruzione del Vesuvio.*

paesista e cercò di dare un'anima ai suoi quadri, durante il periodo che l'Italia produsse più studi dal vero che quadri di paese, fu un disegnatore eccellente, un incisore abile.

Fig. 48. — Giuseppe Raggio. — *A Maccarese.*

La galleria d'arte moderna a Roma, possiede varie opere sue fra le quali una « La morte di Plinio » opera parallela a questa, somiglia ai quadri del fantasioso pittore toscano Plinio Romellini.

Un'opera insigne è quella del pittore Giuseppe Raggio, vivente, intitolata « a Maccarese ». Il Raggio è un grande artista al quale la fortuna fu madrigna, e che ebbe il torto di non prendere, come di dovere, a colpi di randello la nobile madrigna e renderla schiava. La sua produzione sarà ricercata un giorno come la rara manifestazione di un particolare ingegno, che vide con occhi propri la desolazione prossima a sparire della campagna romana. Questo quadro venne offerto alla galleria dalla signora Heilgarten baronessa Franchetti, la quale si elesse la missione di proteggere l'età ultima del maestro.

La pittura di paesaggio attuale è pure rappresentata nell' Accademia, in virtù del lascito Werstappen che premia ed acquista per la galleria opere dei giovani paesisti. La collezione si arricchisce così delle opere dei migliori contemporanei, e questo fatto si è verificato recentemente per il veneto Giuseppe Ciardi, una promessa dell'arte italiana.

31 marzo 1912.

ARISTIDE SARTORIO.

LA MOSTRA DEL RITRATTO ITALIANO

E L'ACCADEMIA DI SAN LUCA.

QUANDO nell'inverno del 1908 il Sindaco di Firenze ci fece l'onore di chiederci che cosa si poteva fare perchè Firenze nel 1911 non restasse, sola delle tre capitali, senza commemorare degnamente il cinquantenario dalla proclamazione del Regno, tre problemi bisognava risolvere per rispondere a quella domanda: prima di tutto non coincidere in nessun punto coi grandiosi programmi di Roma e di Torino, già fissati, approvati, aiutati dallo Stato con larghi sussidii e con promesse, se se ne fosse sentito il bisogno, di sussidii anche più larghi; poi indicare una mostra che fosse consona alla fama e alla bellezza della città, perchè in città come Firenze, opere di secoli, costruite e abbellite, sembra, con un intento miracolosamente continuo tanto che alla fine esse hanno per lo stupore e la delizia del mondo, un sol volto, un solo accento e un carattere singolare come il volto, l'accento, il carattere d'una persona viva, più che errore è delitto deturparle od offenderle con esposizioni e spettacoli e feste ripugnanti alla loro storia, al loro aspetto, alla loro natura, — esposizioni, spettacoli e feste che si possono liberamente fare in altre città più nuove, più varie e più sparse; infine, bisognava che dalla nostra proposta venisse non solo un beneficio e un decoro passeggero alla città ma anche un vantaggio alla cultura e un aumento del nostro patrimonio ideale.

A queste tre condizioni ci parve che rispondesse una mostra del Ritratto Italiano.

Pensandola e compiendola noi della Commissione esecutiva abbiamo sempre pensato al meraviglioso Palazzo che doveva accoglierla, che noi dovevamo in ogni senso rispettare e che alla fine ci ha tanto liberalmente compensato di questo nostro meditato rispetto. Perchè questa Mostra in qualunque altro luogo non avrebbe avuto la metà del buon successo che ha avuto in Palazzo Vecchio. La rispondenza fra le cose esposte e l'aspetto e la decorazione di Palazzo Vecchio è stata perfetta a detta dei critici più inesorabili. Fin nelle date che avevamo poste per limite alle

nostre ricerche e alla nostra raccolta, avevamo obbedito alla storia di questo palazzo. Milleseicento, milleottocentosessantuno. La decorazione vasariana degli appartamenti di Palazzo Vecchio non va oltre il 1575: dopo comincia quello che nel calendario artistico si chiama Seicento. Era logico che i quadri da raccogliere sotto quei soffitti fastosi, contro quelli affreschi e quelli arazzi, dovessero essere tutti posteriori ad essi. Pittura murale e pittura di cavalletto dovevano formare un'unità o almeno una continuità senza anacronismi.

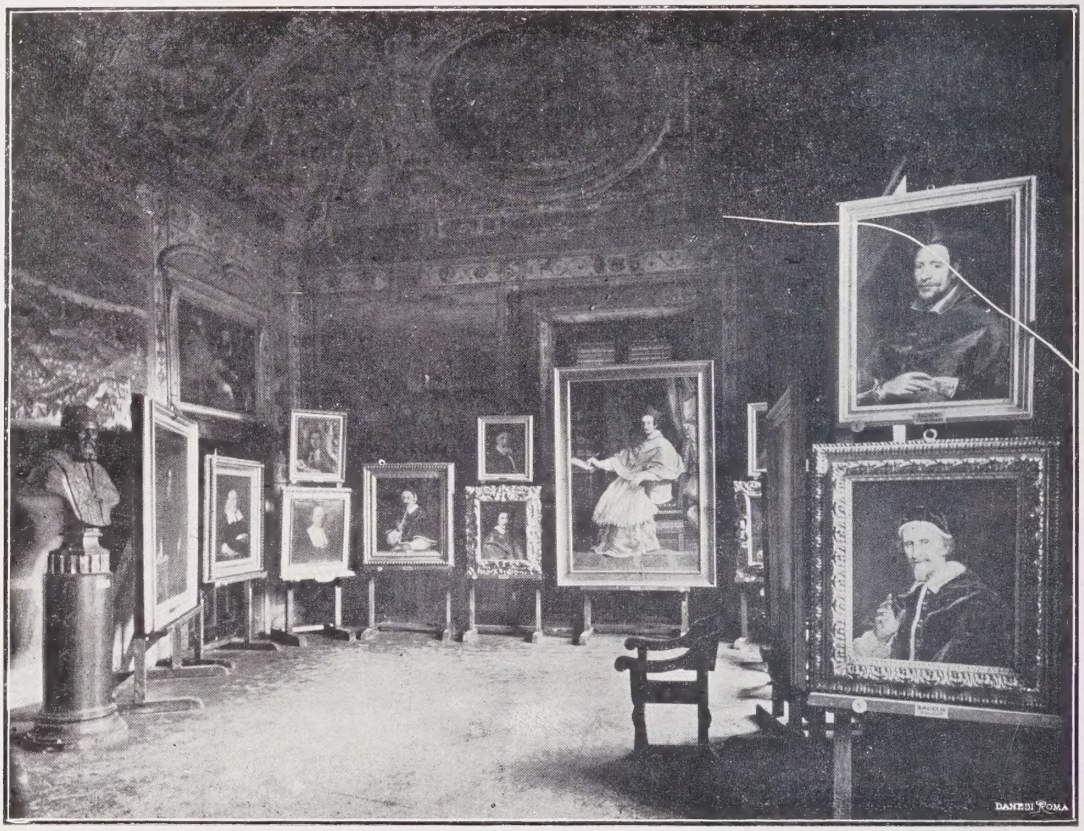


Fig. 49. — *Sala di Clemente VII*
coi ritratti dipinti dal Maratta, dal Sacchi, dal Baciccia, dal Reni.

Poi di ritratti quattrocenteschi e cinquecenteschi sono ricche, sopra tutte, le pubbliche raccolte fiorentine. Che significava trasportare un quadro dalla Galleria degli Uffizii a Palazzo Vecchio, a due passi l'una dall'altro, solo per festeggiare il cinquantenario del Regno?

La data estrema del 1861 fu stabilita perchè nel 1861 fu fatta in Firenze la prima grande esposizione Italiana d'arte moderna, a Porta al Prato, sotto la presidenza del principe di Carignano e per l'inaugurazione vi fu cantato davanti a re Vittorio l'inno di Giosuè Carducci *Alla Croce di Savoja*, e Morelli, Celentano, Vertunni, Ussi ne uscirono gloriosi; poi perchè Roma allora si proponeva con precise parole del suo programma di fare una grande

mostra dell'arte dell'ultimo cinquantennio, 1861-1911. Questa mostra il Comitato romano l'ha rimandata da un mese all'altro, poi non l'ha fatta. La colpa non è stata nostra.

*
* *

Il nostro scopo di cultura era ben definito. Una mostra del Ritratto Italiano non era mai stata tentata nè in Italia nè fuori. Da vent'anni, in Francia e in Inghilterra, queste esposizioni pur raccogliendo un minor numero di dipinti, pur limitandosi ad epoche più ristrette e più spesso a un solo artista, si sono moltiplicate, diffondendo anche oltre i confini non solo la fama di pittori spesso inferiori agl'italiani loro contemporanei, ma anche la curiosità e l'attenzione intorno a fatti ed a persone storiche che in quelle esposizioni, fuor dalle tele e dai pastelli e dalle miniature, sembravano ritornare vivi fra la vita. Non v'era umile cultore d'arte in Italia che non sapesse nominarvi con reverenza, anzi con entusiasmo, dieci ritrattisti della corte dei tre Luigi in Francia o del regno di Giorgio II e di Giorgio III in Inghilterra. Ma di ritrattisti italiani del seicento, del settecento, peggio dell'ottocento, chi parlava?

Eppure noi vedevamo che anche in quelle epoche che s'era convenuto di chiamare di decadenza, gli artisti più declamatorii e meno sinceri, appena avevano disegnato o dipinto un ritratto erano stati dalla presenza del soggetto, dall'eleganza e dal fasto degli abbigliamenti, dalla necessità della somiglianza, costretti a una profondità spesso stupefacenti. Nel ritratto la lotta tra la natura e il pittore è diretta, un'anima contro un'anima, senza possibilità di strattagemmi e d'equivoci. Un tema obbligato: quello, e quello soltanto. Avevamo in mente le parole di Giovanni Segantini: « Il ritratto è la massima delle difficoltà artistiche e pittoriche. Esso è lo studio che con la maggiore semplicità di mezzi racchiude la più efficace parola dell'arte nell'espressione della forma viva. Se si considerano le opere dei più alti come dei più meschini pittori antichi e moderni, è facile constatare che il sommo della potenzialità pittorica tutti lo hanno raggiunto in qualche ritratto ».

Far conoscere in Italia, introdurre nella storia corrente dell'arte nostra molti e grandi pittori italiani che hanno per molti anni, talvolta per tutta la vita, lavorato all'estero; a molti pittori nostri noti finora per opere meno vigorose e meno sincere dare una nuova fama esponendo i ritratti dipinti da loro, operando per loro al cospetto d'un vasto pubblico quella che in altre discipline si suol chiamare una trasposizione di valori; di altri poco noti o addirittura disprezzati per opere meritatamente condannate, mostrare che devono essere studiati prima di tutto come ritrattisti: questi tre erano i nostri còmpiti.

Ed ora i nomi di Giovan Battista Lampi, di Giovanni Grassi, di Marcello Bacciarelli romano, di Pietro Rotari, di Sebastiano Bombelli, per dir solo dei maggiori, che hanno passato la maggior parte della loro vita in

Russia, in Polonia, in Austria, in Germania, sono conosciuti ed amati dai duecentomila visitatori che hanno potuto vedere in Palazzo Vecchio i ritratti fastosi e imperiosi di Caterina seconda, dei granduchi Alessandro e Costantino, del conte Litta, di Adriano Zuboff dipinti dal Lampi a Pietroburgo, l'autoritratto del Bacciarelli ora donato dal conte Maurizio Zamoyski

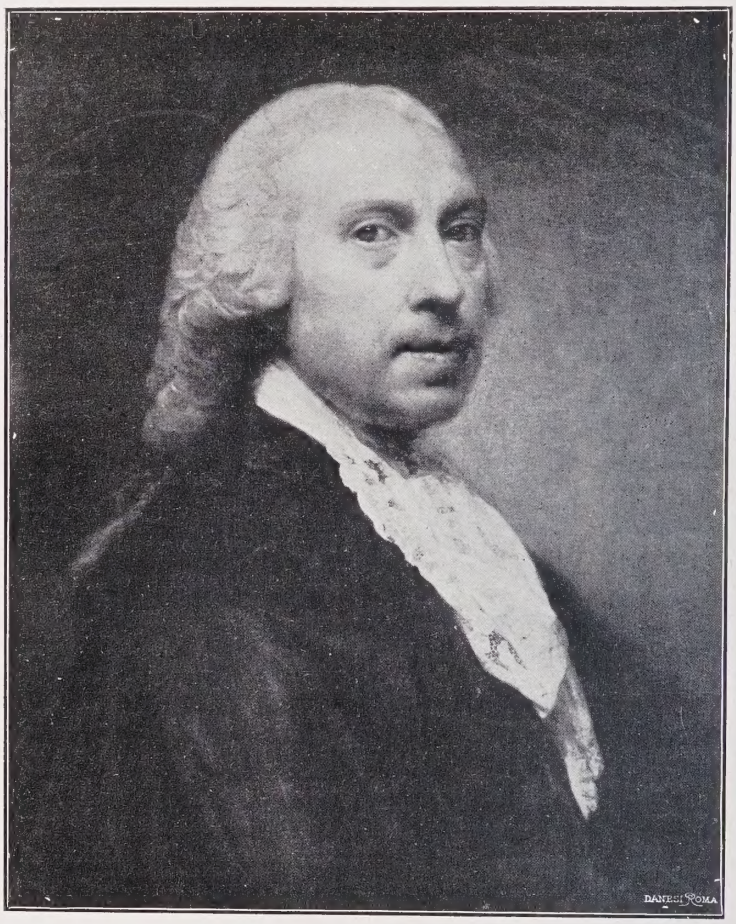


Fig. 50. — Antonio De Maron. — *Autoritratto.*
(Propr. dell'Accademia di San Luca).

alla Galleria degli Uffizii, il ritratto rosa e celeste della principessa di Sassonia dipinto dal Rotari e prestatoci dalla galleria di Dresda, il ritratto fiero e fosco del Grande Elettore, in corazza sullo sfondo fumoso d'una battaglia, dipinto dal Bombelli e mandatoci dalla galleria di Breslavia. Opere finora disperse e lontane con le quali questi emigrati d'altri secoli avevano portato per tutta l'Europa nei tempi della nostra divisione e della nostra servitù la luce dell'ultima gloria che c'era rimasta, dell'arte nostra che pur rappresentava la nostra unità ideale.

*
* *

S'è detto che la nostra Mostra avrà servito a rimettere alla moda il seicento e la pittura barocca. Non credo: avrà servito a far mutare il giudizio corrente su molte opere di pittori secenteschi, a farli spesso ammirare

Fig. 51. — Antonio De Maron. — *Teresa Mengs De Maron.*
(Propr. dell'Accademia di San Luca).

come ritrattisti piuttosto che come frescanti o come autori di quadri sacri, mitologici, allegorici. E i ritratti purtroppo non formano che una piccola parte dell'opera loro. Pensate a Guido Reni: l'Aurora di Casa Rospigliosi a Roma, la Fortuna della Capitolina, il San Pietro e San Paolo di Brera. Quanta scienza e quanta retorica, graziosa, morbida, manierata! Ma chi avrà veduto in Palazzo Vecchio, tratto dai segreti di Palazzo Spada a Roma, il suo gran *Cardinale Bernardino Spada,* tutto in chiara luce, color di rosa ed avorio, bello, paffuto, elegante e soddisfatto, la mano feminea abbandonata sui mer-

letti e sulle sete, e più il tragico volto della *Madre* del pittore sotto la cuffia vedovile bianca e nera, scarno e fisso, con gli occhi fondi e pensosi, logorati dalle lagrime, si ricorderà di lui soprattutto per queste due opere e lo porrà all'altezza dei grandi ritrattisti di Spagna e d'Olanda contemporanei suoi. A confrontare un ritrattista italiano con Velasquez si aveva paura. Ma

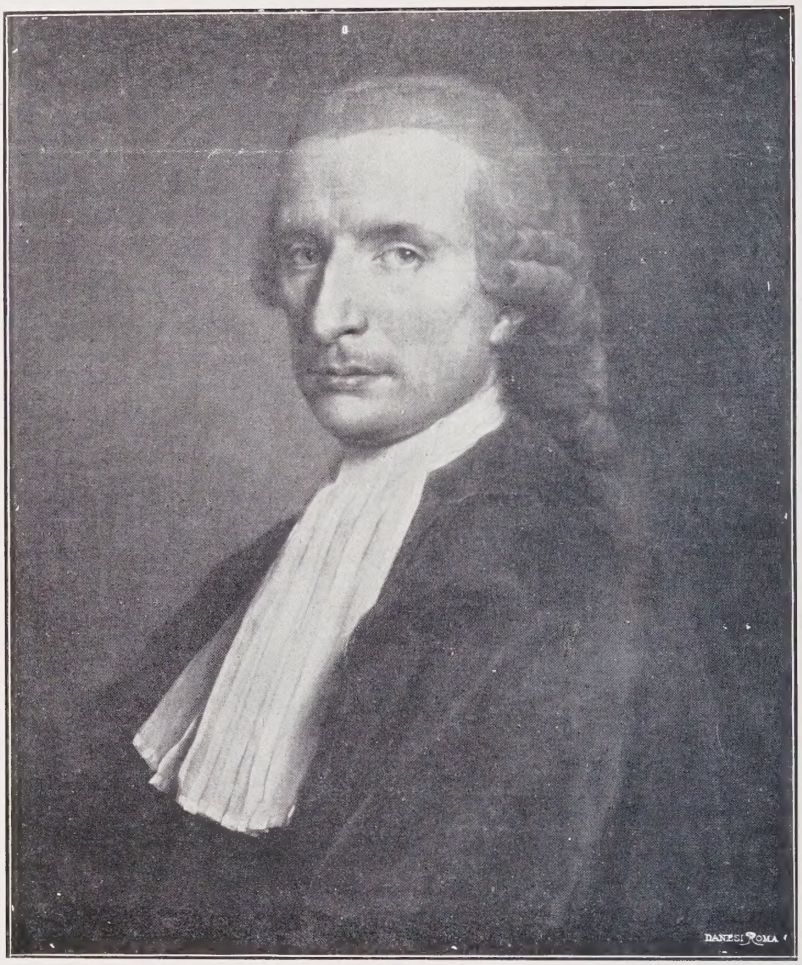


Fig. 52. — Antonio De Maron. — *L'arch. Carlo Murena.*
(Propr. dell'Accademia di San Luca).

ormai quale italiano non oserà farlo dopo aver veduto il *Clemente nono* di Carlo Maratta, ossuto sostenuto e signorile, gli occhi celesti e tranquilli, fuor dal camauro rosso pochi capelli bianchi, la mano lunga e dura poggiata sul breviario dai margini d'oro, dipinta con un largo pennello a colpi secchi e serrati, con una pasta spessa che modella mentre colora? E dopo aver veduto il ritratto della vecchia *miniatrice Garzoni* che c'è venuto da Ascoli, ammantata di nero, grassa ed esangue, gli occhi gonfi e stanchi? Come mai il mite e modesto Maratta, restauratore paziente degli affreschi

di Raffaello, il Carluccio dalle Madonnine come lo chiamava Salvator Rosa, è riuscito a trasformarsi così in uno psicologo tagliente e spietato? E del dolcissimo Dolci, tutta bontà e malinconia, che dipinge pensando a quel che dirà il suo confessore, chi ha potuto riconoscere il pennello e l'ispirazione nella grande e fiera figura di *Fra Ainolfo de' Bardi* con la barbetta

Fig. 53. — Domenico Pellegrini. — *Autoritratto.*
(Propr. dell'Accademia di San Luca).

stizzosa e pochi capelli aridi sulla fronte abbronzata, tutto vestito di bigio con alamari neri, contro un cielo d'un azzurro fosco, sotto la rama d'una quercia che si tende quasi a incoronarlo? Niente della sua opera pare ormai paragonabile a questo capolavoro fino al marzo del 1911 chiuso nella casa de' Bardi Serzelli a Firenze, noto a cento persone.

Ma questo rivolgimento dei giudizii più è stato palese nei ritratti dipinti dai grandi decoratori della scuola romana intorno al Bernini, dal Baciccia e dal Sacchi, prima di tutto. Prendete il manuale d'arte più letto o almeno

più sfogliato dai dilettanti di storia dell'arte, il Cicerone del Burckhardt. Egli che dei ritratti del Reni nomina solo la così detta Beatrice Cenci per dire giustamente che ha di bello solo la leggenda, nomina del Baciccia solo gli affreschi della chiesa del Gesù a Roma. Chi ha veduto nella Mostra del Ritratto e precisamente nella sala di Clemente settimo, nove ritratti dipinti dal Baciccia, e nessuna raccolta ne ha mai avuti tanti, e il *Clemente nono*, simile a quello dell'Accademia di San Luca, e l'*Alessandro settimo*, e il *Cardinale Leopoldo dei Medici* e il *Cardinale Neri Corsini* e il *Principe Mario Chigi*, e ne ha goduto la squisitezza e l'intimità e quasi direi la malizia, — gli occhietti celesti e sorridenti di Clemente nono, la barbetta dipinta di Alessandro settimo, gli occhi spelati e la bazza del cardinale dei Medici, — sa che ormai non si potrà parlare di lui senza parlare dei ritratti che egli ha dipinti, senza dire che, prima d'essere stato un grande decoratore, è stato un grande confessore d'anime, buon genovese che non si lasciava intimorire nè dal nome nè dalla porpora, nè dalla tiara, buon genovese che in fatto d'astuzia s'è esercitato in porto coi levantini. E dal gruppo berniniano per quanto odiato dal Bernini perchè ne criticò la volante cattedra di San Pietro, uscì Andrea Sacchi. Il ritratto del *Capitano Dal Borro*, in piedi, panciuto, trionfante, un piede sulla bandiera dei Barberini, vestito tutto di nero, i baffi corti rossi e pungenti sulle labbra tumide, gli occhietti scintillanti di soddisfazione tra il grasso del volto volgare, è ormai definitivamente suo dopo essere stato per tanti anni attribuito al Velasquez, è stato lui il magnifico e allegro decoratore barocco a piantarlo così tra due colonne che sembrano sollevare il condottiero tronfio e beato in un'apoteosi dentro un monumento fastoso. E venendo da Berlino e dal Museo dell'Imperatore Federico a Firenze questo capolavoro di pittura e di psicologia è tornato, si può dire, donde venne, perchè nel 1875 lo possedeva un celebre pittore fiorentino che lo vendette a un antiquario il quale lo vendette... La solita storia. Partendo da Firenze il bel quadro italiano era diventato di Velasquez. Ora tornato a Firenze, sia pure per pochi mesi, è tornato italiano.

*
* *

Certo non tutte le opere che sono state raccolte da noi erano ignote o provenivano da raccolte private difficili ad aprirsi o pur venendo da pubbliche raccolte aspettavano proprio la mostra di Firenze per cambiare nome e attribuzione. Molti di questi quadri erano noti e molti notissimi, specie ai cultori d'arte, o perchè esposti in gallerie ammirate da ogni viaggiatore come il tranquillo e pensoso ritratto di *Anna Parolini Guicciardini* dipinto da Agostino Caracci venuto dal museo di Berlino, come il bizzarro e pomposo ritratto del *Generale Pallfy* dipinto da Giuseppe Maria Crespi e prestato dalla galleria di Dresda, come il *Cavaliere di Malta* dello Strozzi che è venuto dalla Pinacoteca di Brera. Perfino quel suggestivo ritratto di Leandro Bassano, un giovane vestito di nero che suona il suo liuto accanto a una finestra aperta sopra un paesaggio al tramonto e un cane gli è vicino e alza la grossa

testa ad udirlo, era noto, e quando lo vedemmo a Cracovia tornava, pur italianissimo e firmato e datato come è, da una mostra di ritratti fiamminghi in Olanda. La Mostra del Ritratto ha voluto riunirli, farli vedere a un grande pubblico nostro, porre accanto, dividendoli in varii gruppi per epoca e per regione, tutti questi ritratti noti ed ignoti, un quadro proveniente da Udine e uno da Berlino, uno da Trento e uno da Pietroburgo, uno da Milano e uno da Vienna: ha voluto insomma che si potessero studiare l'anima e l'arte di questi artisti allo stesso lavoro, sullo stesso metro, davanti a un volto da ritrarre, a un'anima da far apparire in tratti espressivi su questo volto.

Fig. 54. — Domenico Pellegrini. — *Il Duca di Sussex.* (Propr. dell'Accademia di San Luca).

Bastano pochi esempi, e uno primo di tutti: la sala di Fra Vittore Ghislandi, nel quartiere degli Elementi. Quattro di quei quadri erano a Bergamo nella Pinacoteca dell'Accademia Carrara, una pinacoteca amata e frequentata dagli studiosi e dagli artisti d'ogni nazione. Ma la Mostra del Ritratto a quei quattro pur tanto noti ha potuto aggiungerne altri venticinque appartenenti a privati, e l'arte del Ghislandi ardente di colore e di vita, un po' veneziana, un po' spagnola, e pure originale, è sembrata tutta una rivelazione, e quella sua osservazione così franca nel rendere senza lusinghe la semplicità un po' presuntuosa e un po' trasandata dell'eleganza provinciale, è sembrata d'una novità anzi d'una modernità meravigliosa.

Ancora: qual nome più illustre di quello del Tiepolo? Si può affermare che molti italiani, a chi chiedesse loro il nome d'un nostro pittore settecentesco non saprebbero citare che il nome di lui. Che potevamo noi aggiungere a tanta gloria? Eppure il ritratto del *Riccobuono* che ci è stato prestato dall'Accademia dei Concordi di Rovigo e il *Concilium in Arena* che

è festoso come una mascherata e che ci è stato dato dal Comune di Udine, hanno fatto conoscere a un pubblico quale nè Rovigo nè Udine possono avere, due facce dell'arte del Tiepolo che a questo gran pubblico erano ignote: quella di narratore d'aneddoti lieto ed arguto, e quella di ritrattista capace di continuare con magnificenza la serie dei ritratti mossi ed ariosi dei nostri grandi frescanti secenteschi, dal Sacchi al Carbone.

Fig. 55. — Andrea Appiani. — *La Marchesa Marianna Waldstein.* (Propr. dell'Accademia di San Luca).

*
* *

La stessa data che apriva la serie dei ritratti raccolti nella Mostra, prova l'importanza che la Mostra doveva avere per un'istituzione come l'Accademia di San Luca nata proprio nel 1577. Federico Zuccari fu, subito dopo il Muziano nostro fondatore, principe dell'Accademia; e nella sala di Cosimo il Vecchio erano esposti di sua mano il ritratto della pallida regina Elisabetta d'Inghilterra presso quel suo motto malinconico « Stanco riposo e ripo-

sato affanno », e il gruppo in cui Vincenzo Borghini consiglia allo stesso Zuccari i temi per la pittura della cupola di Santa Maria del Fiore, prestatici il primo dall'Accademia di Belle Arti di Siena, il secondo dalla signorina Hertz di Roma. Guido Reni, il Guercino, il Domenichino, Carlo Cignani, Pietro da Cortona, Andrea Sacchi, il Baciccia, il Sassoferrato, Carlo Maratta

Fig. 56. — Vincenzo Camuccini. — *Autoritratto.*
(Propr. del Barone E. Camuccini, Roma).

« l'ultimo dei Romani » : tutti i nostri maggiori accademici del seicento erano rappresentati in Palazzo Vecchio da ritratti mirabili, e i più fino adesso ignoti. Del Bernini era esposto il ritratto della collezione Messinger, attribuito al Baciccia e, appena chiusa la mostra, donato dal signor Messinger al Museo di Villa Borghese.

Il Consiglio dell'Accademia intese subito questa coincidenza tra la più gloriosa storia della nostra antica istituzione e il programma della Mostra del Ritratto, e acconsentì liberalmente a prestarci sette ritratti della sua gal-

leria: il celebrato autoritratto di Domenico Pellegrini dipinto a Roma nel 1827 e il suo piccolo e acceso ritratto del Duca di Sussex, bel ricordo dei trionfi che il pittore veneziano, poi tanto munifico con l'Accademia, ebbe a Londra dopo aver studiato a Roma, e furono esposti di contro al grande ritratto che egli dipinse di Domenico Bartolozzi, che ora è a Venezia nella Galleria del-

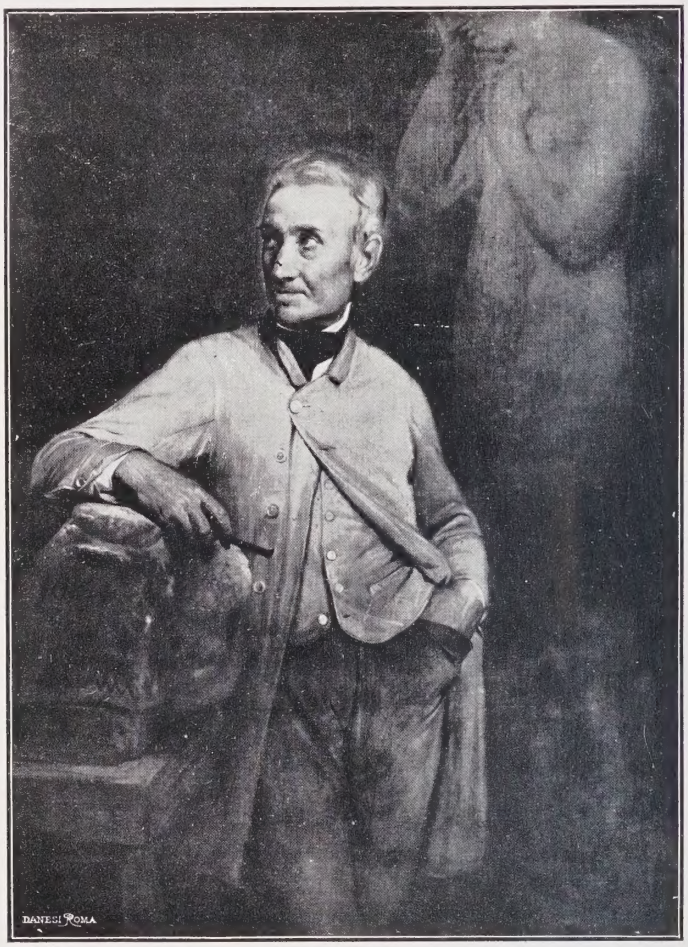


Fig. 57. — Cherubino Cornienti. — *Lo scultore Rinaldo Rinaldi.*
(Propr. dell'Accademia di San Luca).

l'Accademia e che per tanti anni era stato creduto del Reynolds; tre ritratti di Antonio de Maron tolti dalla nostra sala delle adunanze, — l'autoritratto, il ritratto dell'architetto Carlo Murena e quello della moglie dell'artista, sorella al gran Mengs, pittrice ella stessa, Teresa (*Antonius de Maron conjugem suam pingebat, Romae 1792*, è scritto sul rovescio della tela); il ritratto che Andrea Appiani (dieci opere sue avevamo raccolte) dipinse della bella miniatrice, la marchesa Marianna Waldstein di Santa Cruz, la quale è stata, se si può dir così, una delle donne più ammirate della mostra; infine il vivace ritratto dello scultore Rinaldi dipinto nel 1851 da Cherubino Cornienti.

Di Raffaello Mengs, che nel 1771 fu Presidente della nostra Accademia, la Mostra aveva raccolto nella stessa sala dove erano i tre ritratti del suo cognato viennese, otto tele delle quali più notevoli quelle che ritraevano delle donne perchè una di queste era la figlia stessa del pittore, Caterina, sposata al barone De Angelis di Ascoli Piceno, e perchè due — il ritratto della signora Carducci di Fermo comprato da Federico Hermanin nello studio di Guglielmo De Sanctis per la Galleria Romana d'Arte antica, e il ritratto d'una dama bionda vestita di raso bianco prestatoci dal pittore Attilio Simonetti — rivelavano quanta morbidezza di fattura e quanta naturalezza d'espressione poteva raggiungere il feroce legislatore del Bello Ideale, l'implacabile nemico del nostro gran Tiepolo. Di tutta la reazione classica che uscì dalle teorie del Mengs l'Accademia di San Luca fu per molti anni, nella prudente solennità della Roma papale, la rocca intangibile; e potè esserlo con orgoglio perchè quella reazione trovò in scultura chi la rese degna d'ammirazione e di storia, anche quando la libertà vinse e il gusto mutò. D'Antonio Canova la Mostra aveva per questo raccolto cinque ritratti: una replica dell'autoritratto che è agli Uffizii e che forse non è un autoritratto; la testa dipinta dall'Appiani ora al Castello Sforzesco di Milano; quella dipinta da Domenico Vantini ora nella Galleria Tosio-Martinengo di Brescia; una mezza figura dipinta nel 1812 dal Benvenuti; la figura intera dipinta nel 1813 dallo stesso Benvenuti nella vasta e affollata tela *La corte di Elisa Baciocchi* prestataci dal Museo di Versailles; infine l'abbozzo mirabile del ritratto che gli dipinse il Lawrence e che ora è a Possagno in condizioni ben tristi, — tanto tristi che l'Accademia di San Luca dovrebbe subito ottenerne dal Governo un cauto restauro.

Mengs, Angelica Kauffmann, Canova, Batoni, Landi, Agricola, Camuccini, Coghetti, Podesti, Capalti: tutti i nostri accademici davvero più insigni erano rappresentati alla Mostra tanto onorevolmente che la loro fama oscurata dagli anni, dalle mode avverse, dalla difficoltà di trovare raccolte in pubbliche gallerie molte e belle opere loro, è sembrata rivivere anche in confronto di quella di ritrattisti stranieri contemporanei loro e ormai tanto più celebrati.

Perchè dopo questa fortunata riapparizione dei suoi nomi più cari, non vorrà l'Accademia di San Luca adoperare la sua autorità ad ottenere dal Governo che una galleria almeno della pittura di *tutto* l'ottocento [1] cominciando dal Batoni e dall'Appiani, dal Landi e dal Camuccini, sia fondata in Italia e preceda degnamente la Galleria Nazionale d'Arte moderna fondata nel 1883? Nessun'altra istituzione avrebbe per la sua storia tanto diritto di trattare questo grave problema della cultura italiana, di restituire a quelli artisti la bella fama che essi da vivi le hanno data.

Ugo Ojetti.

[1] Con decreto reale del 7 marzo 1912, dopo che avevo scritte queste parole, su relazione del ministro Credaro, l'ordinamento della Galleria nazionale d'arte moderna in Roma è stato appunto riformato secondo questo programma.

CRITICI D'ARTE E VOCE DI POPOLO.

Parole lette nella tornata del 27 decembre 1911.

Se con grande titubanza, Accademici illustri, ho accettato l'onorevole incarico di intrattenere per poco la vostra cortese attenzione su qualche argomento d'arte, non ho poi dubitato punto di affrontarne uno fra i più aspri e complessi, non già che io mi creda di poterlo sviluppare con sufficiente pienezza; ma solo perchè io spero che queste mie parole, quali che esse si siano, possano risuonare invito e incitamento a chi, con ben altra perizia e autorità, possa trattare ciò che io mi attento appena di accennare.

La grande Esposizione Internazionale, che ora si chiude a Valle Giulia, mentre tanti lodevoli sforzi ci fa manifesti, e tanto ardore di ricerche, e sensibilità in così vario senso acuite; mentre ci appare senza alcun dubbio significativa e rappresentativa di questa epoca nostra ricercatrice indefessa, indocile e turbinosa, ci riempie però di sbalordimento e d'incertezza per l'enorme divergenza di intendimenti che in essa scorgiamo, tanto che non possiamo a meno di chiedere dove si vada e che cosa si voglia. Accanto all'onesta ricerca, la ciarlataneria spudorata, accanto all'adorazione del bello il feticismo del brutto, il sapere accanto all'ignoranza! La masnada di coloro che evidentemente non sanno trattare nè la stecca, nè il pennello e che sgrammaticatamente bestemmiando in barbarica forma l'idioma dell'arte si è laureata da sè stessa, ha fatto ressa alle porte di tutti i padiglioni ed è voluta entrare a far mostra della propria presuntuosa imperizia. La critica, che da tempo è avvezza a prendere sul serio, e ahimè! anche con predilezione, tutto ciò che il pubblico trova strano e irragionevole, fece sì che anche questa volta le varie giurie si sentirono obbligate a ritener degni di accompagnarsi alle vere opere d'arte fin quegli sgorbi che hanno destato l'ilarità del buon pubblico e lo hanno, nel suo innato senso artistico, scandolezzato. Ma non è, come ho detto, tutta colpa delle giurie se a questa solennità dell'arte è così grande il numero degli intrusi e dei profani, poichè

in nome di chi o di che cosa può essere esclusa l'opera che un autore presenti come l'espressione genuina (e sarà tale per avventura) del suo individual sentimento, quando questo sentimento individuale è stato oramai dai critici elevato a unico principio e criterio informatore della elaborazione artistica? La critica, piuttosto che scegliersi la parte di commentare al pubblico l'opera dell'artista, la quale per essere intesa dai contemporanei non deve mai aver bisogno di commento, la critica, parmi, dovrebbe invece rendersi interprete di ciò che il pubblico nell'oscuro desiderio della sua coscienza chiede che l'arte gli esplichi e gli glorifichi, non cessando per tal modo, anzi meglio rendendosi l'anello di congiunzione fra questo e l'artefice. Non comprendo il critico che non sia l'espressione e la voce dell'anima profonda del pubblico, se la sua non si considera come una opinione isolata; giacchè al pubblico solo appartiene il giudizio definitivo in appello, ed è per lui che si fa l'arte; per suo diletto e per sua edificazione.

La confusione delle idee è per tal modo giunta a tale, che sembra sempre più arduo, per non dire impossibile, ricostituire un criterio, imprescindibile perchè sviscerato dalle ineluttabili leggi di natura, il quale presieda allo sforzo dell'arte e disciplinata l'incammini sicuramente pel sentiero trionfale, in cui essa potrà portare il suo risplendente contributo al progressivo e continuo lavoro della civiltà.

Eredità del secolo testè trascorso sono questi dubbi e queste lotte sconosciute agli antichi fino a tutto il settecento. Allora chiunque coltivasse una delle tre arti sapeva naturalmente e senza discussione ciò che dovesse fare e quanto gli potesse promettere e permettere l'arte sua. Un sentimento medesimo e uno stesso stile informava le varie manifestazioni artistiche, sia che un edificio dovesse servire ai comuni usi della vita, o che dovesse significare la forza, la ricchezza, la coltura o la fede di una nazione; sia, in una parola, che fosse un palazzo, un teatro, un tempio o una casa. E con l'architettura erano in pieno accordo nelle loro manifestazioni la pittura e la scultura, fin l'ammobigliamento, e ogni più piccolo oggetto d'uso per cui l'arte offrisse il suo ministero; e la foggia del vestire. Il secolo XIX ruppe la innata divina armonia ereditata di generazione in generazione; perdè la chiarezza della concezione artistica e la percezione dello scopo che doveva proporsi: inutile ora pel nostro assunto indagarne le cause istoriche. Durante tutto quel secolo, e infino ad oggi, arsero e perdurano non interrotte le lotte artistiche non prima conosciute. Neoclassicismo, Purismo, Naturalismo, Simbolismo, Impressionismo, Arcaismo, Secessionismo sono tante denominazioni, che come avversi vessilli, segnano le varie fazioni che si combattono o si sono combattute; e non solo indicano la disunione e la confusione delle idee, ma anche l'alterarsi dell'intimo significato della forma e la sua decomposizione.

Senza disconoscere la personal valentia, che per qualsiasi indirizzo artistico, non pochi eletti ingegni hanno potuto mostrare anche in gran numero di opere; senza ignorare o tacere le particolari conquiste o rivendicazioni

che essi han potuto ottenere nel campo dell'Arte, certo si rimpiange la mancanza di quell'unità di coscienza e di forma, che, pur non escludendo giammai la varietà procedente dai varii temperamenti individuali e dai caratteri regionali, sempre nell'arte antica rifulse; unità che può paragonarsi all'accettazione spontanea di una legge che si è riconosciuta connaturale e quindi fiduciosamente seguita; unità che risponderebbe quasi a un idioma da tutti usato, a tutti ugualmente piacente e quindi a tutti pure intelligibile e chiaro [1].

Ora molti artisti affettano di parlare ciascuno un linguaggio suo proprio, ma se il pubblico rimane incerto o poco li intende, e passa talvolta con mal celato sorriso di canzonatura anche dinnanzi ad opere, che abbiano la non dubbia impronta di un talento superiore, di chi la colpa? Non del pubblico io credo. E questa confusione di linguaggio, conseguenza naturale del dissidio, fu acuita dall'intervento dei critici d'arte, sebbene con le migliori intenzioni di spiegare, di chiarire, di coordinare lo sforzo di tutti e di disciplinarlo. I critici, per lo più anzi tutto letterati di professione, cioè artisti essi pure, artisti della parola, di un'arte che si esplica nel tempo, a differenza della nostra il cui campo è lo spazio, incosciamente portano nei loro giudizi le loro predilezioni artistiche, guardando per forza ineluttabile di cose sempre la produzione nostra con occhi di letterato e traducendo nella loro lingua in tante sensazioni successive ciò che l'occhio percepisce contemporaneamente.

Per ciò spesso è loro avvenuto di dar più che una giusta importanza a quel contenuto che con le loro smaglianti parole poteva essere delucidato ed espresso forse più pienamente, ma che appunto per ciò, formava la parte meno saliente e secondaria nell'opera materiata di pieni, di vuoti, di iridescenze, di luce, di buio.

Certo i principî dell'arte sono per tutti indiscutibilmente i medesimi; ma, a seconda dei varii mezzi adoperati, si è appunto o poeti, o pittori, o architetti, o scultori, o musicisti.

Un poema ha la sua architettura come un quadro le sue squillanti sonorità, una musica ha il suo colore come un'architettura ha le sue ondeggianti armonie e l'immobile scultura ha i suoi ritmi balzanti; ma il voler, per esempio, ottenere la luce e il rilievo al di là dei mezzi che possono essere offerti dalla tavolozza, servendosi degli impasti quasi plasticamente, con grossezze ed escrescenze di colore, su cui posando il raggio luminoso si rifranga più che sulle parti piane, producendo così al pittore una più ampia scala di valori e una maggiore vivacità di toni, è già un trucco e una specie di prepotente invasione nel campo della sorella scultura. Forse che i pregi pittorici del quadro non sarebbero i medesimi pel fine occhio dell'intenditore, se questo fosse stato dipinto in una gamma abbassata solo di quel tanto che la illegittimità dei mezzi gli può fornire? Ma il critico appunto

[1] Vedi *Un'Appello Alla Scienza A Favore dell'Arte.* Dissertazione di Ludovico Seitz. — Roma, Tip. Vaticana, 1906.

su tali illegittimità, battezzate per audacie felici, fa consistere, nelle sue elucubrazioni, quasi tutto il valore e la significazione dell'artista.

Intanto il quadro, condotto con tale esagerazione di mezzi, ha l'inconveniente di non poter essere assolutamente goduto altrimenti che nella identica luce in cui fu dipinto, e come gli organismi non sani, porta nella sua stessa fattura i germi del precoce, anzi imminente disfacimento.

Così, a parte i vantaggi che potrà portare alla intensità della colorazione e alla vibrazione delle luci una certa tecnica divisionista spinta ad oltranza, tutta punti, chiazze e baffi accavallati l'uno sull' altro, essa senza dubbio ha il grande inconveniente di rendere sovranamente antipatica e quasi scabrosa la superficie del quadro, e confonde e snatura ogni forma in bolse rotondità, boffici e lanose, senza nervi, senza acutezze, mentre l'osservatore neppur trova mai la sufficiente distanza per cui possa essere fuso e domato quel terribile tremolio di punti colorati, che è ben altra cosa della vibrazione calma e armoniosa che gli oggetti or scabri or lisci, or più or meno assorbenti i raggi luminosi, riflettono nella retina umana. Per un discutibile e non molto appariscente vantaggio quanto sacrificio di qualità ben più importanti! e addio, belle e maestrevoli pennellate, larghe, spontanee, nervose e avviluppanti!

Del resto non s'intende condannare assolutamente la teoria e la pratica del divisionismo, che fu da gran tempo conosciuto e adoperato anche dagli antichi, sebbene con più ragionevolezza, opportunità e moderazione; e nella pittura di quadro più che per giustapposizione per trasparenza e spezzatura di tinta. Le vasti pareti e i catini delle absidi ricoperti di policromi musaici dagli artefici bizantini ci svelano come essi attuassero tali pratiche e da quale istinto felice fossero guidati nella risoluzione dei problemi di analisi ottica, che hanno per base la mescolanza delle luci colorate [1]. Ma nel musaico il divisionismo, anche violento, è naturale e richiesto dalla propria materia; oltre che un tale artificio non può mancare di tutta l'efficacia possibile e per la inalterabilità delle tessere colorate, e per la fissità della fonte luminosa che le rischiara e finalmente per la giusta distanza a cui il riguardante anche involontariamente è costretto. I quadri, se non sono enormi pagine decorative, debbono per lo più essere osservati a distanza relativamente breve e anche da vicino, sì da esser goduti, oltre che nel complesso, pure nei loro particolari; e non possono poi essere sempre rischiarati da quella specialissima luce di cui tal maniera di dipingere avrebbe bisogno, e anche, in fine, dovrebbero aver sempre una superfice piana ed omogenea non solo perchè dal contrario resta offesa la vista, ma anche per ragioni di durata.

Non è vero che solo per gli inglesi e gli olandesi antichi il quadro sia come un mobile, e che debba quindi conservare sempre un aspetto gra-

[1] Giacomo Boni, *Il Duomo Di Parenzo Ed I Suoi Musaici.* — Archivio storico dell'Arte. Anno VII, fascicolo II.

devole, pulito e possibilmente lucido. Dai trittici, dalle ancone, dai reliquiari coi lor fondi dorati e cesellati, dalle tele collocate sugli altari fra le colonne di marmi preziosi ai ritratti delle dame e dei gentiluomini entro pompose cornici appesi alle pareti gentilizie coperte di broccato, dal piccolo quadretto, miniato quasi, alle tele di grande dimensione, si è sempre avuto cura gelosa alla eleganza della fattura, alla nitidezza della superficie e a tutto quanto potesse, oltre l'ingegno, rendere più attraente, e in ogni sua parte preziosa, e possibilmente perfetta, quell'opera per cui l'artista ha palpitato, e in cui ha trasfuso tanta parte dell'anima sua.

Questa sciatteria, questa presunzione di ottenere l'interessamento dell'osservatore con la minor fatica possibile, e anche con mezzi alieni dall'arte propria, ha invaso e contaminato ancora la scultura.

A un'opera di rilievo, che dovrebbe essere goduta da più parti (se una statua di tutto tondo, gli antichi dicevano da otto) si pretende di assegnare un solo punto di vista. Smorzando quindi e lisciando i rilievi, quasi che l'acqua da lungo tempo scorrendovi sopra li avesse lambendo attenuati, si pensa di poter fare intendere che quella tal figura si allontana dal nostro occhio per maggior velo d'aria che realmente non sia interposto; e si tenta così di poter circondare di un ambiente voluto le figure scolpite, come la pittura può e deve fare; ma come non può e non deve la scultura, che altro ambiente non ha se non quello istesso in cui veramente si trova collocata. Certi soggetti, certi atteggiamenti, giustificati e piacevoli se espressi per mezzo della pittura, divengono assolutamente inestetici e ridicoli se trattati dallo scultore: il rinnegare i mezzi propri dell'arte, violentare la materia su cui si lavora, far che lo scalpello invidii le sprezzature e le sfumature significative del pennello, non è conquistare a questa arte novelle vie, ma snaturarla. La scultura è essenzialmente l'arte della forma percepita rigidamente e squisitamente, sicchè per questa solo può ella assurgere alle altezze del sentimento e della idea: l'impressionismo che (pur potendo dare la significazione d'un sentimento profondo) è una percezione frettolosa, sommaria e mal definita che l'occhio riceve, non è cosa da poter formare lo scopo di questa che è la più finita fra le arti; e che più che attirare lo sguardo errante dello spettatore, sembra direi rivolgersi al senso del tatto o almeno alla forza visiva resa tatto e indugiante sulle infinite modulazioni della linea e dei piani. E ciò è tanto vero, che l'artista che più forse ha voluto svincolarsi dalla materia per la famelica ricerca dell'infinito, il divino Michelangelo, si sentiva, nelle sue scultorie concezioni, tanto legato alla materia da esprimere ben due volte ne' suoi versi il concetto che ogni marmo nella sua bruta forma contenesse nascosta una diversa figura, per modo che bastasse levar la superflua materia perchè essa ne balzasse fuori liberata.

Non ha l'ottimo artista alcun concetto
Ch'un marmo solo in sè non circoscriva
Col suo soverchio, e solo a quello arriva
La mano che ubbidisce all'intelletto.

E ancora:

Siccome per levar, Donna, si pone
In pietra alpestra e dura
Una viva figura,
Che là più cresce, u' più la pietra scema;
Tal alcun'opre buone
Per l'alma, che pur trema,
Cela il superchio della propria carne
Coll'inculta sua cruda e dura scorza.

Or come tutto questo è assai lontano da quanto presentemente si tenta e si pone in atto da molti scultori! e specialmente quelli, che, secondo i critici, dicono la parola nuova, e arricchiscono l'arte di conquiste felici, e che, senza dubbio alcuno, sono artisti nè scarsi d'ingegno nè men degli altri esperti e scaltriti nei segreti dell'arte loro. Così abbondano i frammenti; ed è una tragica visione di amputati, quasi che per le sale della esposizione si siano riversate le figure della nona bolgia dantesca. Quella agita i moncherini, quella accosciata ritrae spasmodicamente le gambe recise, quella, nuovo Bertran dal Bornio, cammina decapitata, senza che abbia potuto raccattare il capo tronco e portarselo

pesol con mano a guisa di lanterna,

poichè, pena maggiore, ha mozze anche le braccia?

E ho anche inteso dire, che quando un'opera è frammentaria, più intensa e più suggestiva ne sia l'impressione: ciò veramente accade spesso con quelle reliquie dell'arte antica che il tempo ci ha in parte corroso o distrutto, e anche con quelle altre che la mano di un artefice illustre lasciò involontariamente incomplete; ma un frammento artificiale è di per sè stesso un artificio.

Una figura, in qualunque modo amputata, è semplicemente uno studio, e come tale può anche essere ammirata; ma chi un tal lavoro volesse esibire come opera completa, implicitamente confesserebbe che egli a quella tal figura, per esempio, non fece il capo perchè non seppe, o non volle sobbarcarsi alla fatica di farlo tale che non iscapitasse innanzi alla felice modellazione del busto e delle gambe, temendo pure che dalla eventual mediocrità di questo l'impressione di bellezza del corpo non ne venisse a scapitare. Già, non senza ragione, fra i letterati fu ritenuto alquanto ridicolo lo stampare da vivo i frammenti delle opere non potute condurre a termine; da un lato perchè indizio di soverchia stima di tutto ciò che il proprio cervello ha messo fuori; dall'altro lato, e maggiormente, perchè un lavoro non potuto finire, un frammento è sempre una confessione di forza mancata, di un momento di debolezza.

Ogni manifestazione genuina di un'arte primitiva è sempre per noi piena d'interesse e di suggestione, non solo non ostante delle sue ingenuità e inesperienze, ma anzi appunto per queste; e noi ci arrestiamo innanzi alla sacra

reliquia dell'antichità rispettosi e indagatori solerti, continuamente richiamati dal suo fascino, dal suo mistero che mai tutto ci si rivela, nè si rivelerà giammai. Qual cosa però più frivola e priva di senso che una falsificazione dell'antico? Come mai uno scultore pieno d'ingegno, forte modellatore, addestrato a tutti i segreti del mestiere, consapevole di tutte le squisitezze dell'arte, iniziato a tutte le raffinatezze della modernità, non ignaro di tutte le corruzioni di questa, come mai, dico, ha potuto pensare di rifarsi ingenuo e quasi barbaro, e creare artificialmente da Parigi uno stile primitivo e una forma d'arte per la sua terra che non ha avuto arte finora?

Naturalmente, ad onta del suo indiscutibile valore, è dovuto riuscire sempre falso ed eccessivo, così nella forma come nel concetto, e a mio parere, non temerò di dirlo, ha sorpassato, per così dire, l'esagerazione stessa nella statua equestre dell'eroe, ed è giunto, anzichè alla rude semplicità, alla profanazione nella donna gravida e nella vecchia ignuda. Vana peraltro sarà del tutto la sua fatica circa il tentativo di creare, per tal modo, a sè e alla sua patria un'arte nazionale, poichè niente che sia falso può essere vitale.

Altre nazioni, che tardi si affacciarono all'arte, operarono ben altrimenti: gli inglesi, per esempio, non perderono il tempo a crearsi apocrifi primitivi, ma subito tentarono di emulare quanto di meglio attorno a loro si facesse, senza sforzo, scegliendo ciò che per essi fosse più assimilabile, così che, a poco a poco, impossessatisi di tutto il tesoro dell'altrui esperienza, in men di un secolo poterono crearsi un'arte loro propria e nobilissima.

Ecco da quei paesi, dove forse con maggiore ardore è stato predicato il verbo della secessione (e con tale parola intendo la dottrina dell'assoluto distacco dall'antico e dell'abbandono di ogni tradizione), ecco uscire appunto di colà una manifestazione d'arte che è quasi la riproduzione della più remota antichità, e per giunta di una civiltà diversa dalla nostra europea. È vero però che a queste forme arcaiche si cerca di dare applicazione e significato moderno; ma non per questo scema, anzi si accresce forse il disaccordo e lo stridore, che coll'ambiente moderno e occidentale producono queste forme nate in Oriente, così per noi inusitate. Comprendo che il pittore abbia ripreso una tal forma di arte per potervi più liberamente effondere e farvi risonare tutte quelle armonìe, sinfonie anzi di colore e di luci metalliche che a lui riempivano l'anima e i sensi. Infiniti, estremamente delicati e vivaci sono gli accordi e le dissonanze volute che prorompono da quei dipinti; ma dànno poca impressione di novità; poichè ricordano troppo, fino nella stessa scelta delle tonalità e dei colori, le stoffe dipinte, i ricami, i tappeti, le tarsie, le lacche, gli smalti, le ceramiche, i musaici dell'arte orientale dall'India al Giappone e alla Cina, dalla Persia a Bisanzio. E poi, che cosa sono queste pitture e quale il loro scopo? Sono quadri o son modelli di arazzi, di ricami, di tappeti?... e da appendersi dopo eseguiti forse nella risorta reggia di Persepoli o nei templi di Deli?

E tutto ciò fa vedere come generalmente gli artisti altro fine non si prefiggano nelle esposizioni che quello di meravigliare gli osservatori e far

pompa unicamente di virtuosità, schivi di qualunque preoccupazione educatrice e di mettersi a contatto col desiderio vibrante della nazione.

Ecco come un altro artista, pur esso di grande talento e rinomanza, ha invece adoperato per effondere e saziare la grande foga coloristica di cui è invasato e di cui solo sembra curarsi. Egli trascura senz'altro la forma e ogni altra preoccupazione o legame di verità: sia tutto colore, splendido, vivace inebbriante: colore e niente altro. Se questo, nel dipinto, non corrisponde a quello che è proprio agli oggetti ritratti, e alle modificazioni che riceve dalle varie accidentalità delle luci e delle ombre, poco importa. Appariscano pure i cavalli azzurri o color d'oro, tutto è colore, tutto è festa! Squilli di trombe, rullo di tamburi, suono di pifferi e strepito di castagnette! I critici accettano tutto senz'altro e intessono inni; ma il Pubblico rimane incerto. Rileva indubbiamente anche in questo caso l'efficacia coloristica dell'artista, s'inchina al suo ingegno; ma pensa che ciò che gli sta innanzi non è un quadro come ha sempre inteso che questo dovrebbe essere, un'opera, cioè, sintetica e complessa in cui tutti gli elementi artistici di forma, di chiaroscuro, di colore, di sentimento vi si accordino e acquistino intensità persuasiva; e non si sa infine rassegnare, per l'acquisto di una sola qualità, all'abbandono di tante altre, le quali nessuna festa e fantasmagoria di colore può far obliare giammai.

Ma forse si domanderà: deve dunque l'arte rimanere sempre circoscritta entro i limiti tradizionali e quasi codificati dall'uso? nè sarà lecito a un artista cercare per suo conto una via diversa? Lungi da me il formulare alcuna proibizione che senta di xenofobia! cerchino, cerchino pure gli artisti qualche cosa di nuovo, se possono; ma non si mettano giammai in contraddizione con gli scopi e i mezzi dell'arte loro propria, e tengano per fermo che ogni opera loro è quasi un discorso che s'indirizzi al pubblico, ed è necessario che chi ascolta comprenda, se si ha da ottenere una qualche efficacia. Nè all'efficacia si giunge mettendo in seconda o terza linea, trascurando o sopprimendo, come omai pare tendenza di tanta parte degli artisti, tutto ciò che non giovi a dar immediato rilievo a quella qualità che si sa di possedere, e che si vuol mettere in vista; spingendo poi questa qualità al suo massimo sforzo, alle sue ultime potenzialità. È questo un criterio perfettamente opposto a quello degli antichi, che il maggior numero di qualità cercavano invece adunare in un'opera sola; e se difficilissima anche ai meglio dotati da natura, era quest'arte, quella dell'ultima moda è facile, sebbene soltanto a chi abbia non poco ingegno. E questo non dico soltanto, fraterno avviso, ai mediocri, ma anche perchè si comprenda la ragione per la quale, volendo io rilevare quanto di manchevole e malato e falso sia in tanta parte dell'arte moderna, non mi sono astenuto di notarlo in quelli che senza dubbio si dimostrano artisti di forza eccezionale, la cui parola è ad ogni modo significativa; giacchè non meriterebbe il conto di notar mancamenti ed aberrazioni in coloro le cui opere sono tutta una squallida mediocrità.

Ho sostenuto che quando i critici non si facciano veri interpreti e voce dell'anima collettiva del popolo, questo, o come altrimenti l'ho chiamato, il pubblico, giudichi più assennatamente che non essi: pel pubblico si fa l'arte; egli è che la vuole, e solo mostra di trascurarla quando essa non sia tale che risponda al suo intimo desiderio; egli solo quindi, a ben saperlo intendere, potrebbe dar certezza d'intenti e unità allo sforzo artistico altrimenti vagolante.

V'è un'arte non compresa fra le arti maggiori, ma che da esse deriva e fu prima con esse in intimo contatto, un'arte che pel gusto del pubblico continuamente si foggia, si crea e nella quale egli col suo giudizio continuamente interviene, la Moda: non è essa una manifestazione artistica e viva e palpitante? Lasciamo il vestito maschile, che varie ragioni imposero fosse semplice e per nulla appariscente, ma che pure è caratterizzato da una rigida linea stilistica, che sotto pena di ineleganza non è lecito trasgredire; e osserviamo le vesti femminili; anche a dispetto delle non poche bizzarrie ed esagerazioni (poichè in nessuna cosa è perfezione) quanti elementi artistici non vi concorrono e le nobilitano? Come la materia è adattata allo scopo, come di tutto si approfitta per abbellire e rilevare l'eleganza della persona; come ogni forma è secondata o dissimulata acconciamente! e quali armonie di tinte e sorprendente varietà di toni! dall'abito più modesto a quello più sfarzoso; da quello in cui domina una sola tonalità, a quello vibrante di colori abilmente intrecciati, fra lo scintillìo dei getti, dei riflessi dorati, fra la nube dei merletti e l'ondeggiare dei veli e le pesanti cadute dei velluti, la signorile gonfiezza delle pellicce! Quale forma o colore si proibiscono i sarti e le modiste? eppure mai, se non abilmente modernato, l'uso di un qualche antico motivo, nè una nota esotica che non sia stata con opportuna levigatura acclimata! Con quanta agilità si rinnovella ciò che parve tramontato e rinasce ciò che era perito ma in forma nuova e adatta al nostro tempo, e tutto è vivo, leggero armonioso nell'impero di quella legge che è lo stile!

Oh! si pensi che non v'è bisogno fare un grande sforzo per essere moderni: anche a nostro dispetto dobbiamo esserlo; e per contrario non si creda che tanta parte dell'esperienza antica si sia resa inutile oramai. Ogni giorno i becchini della critica seppelliscono qualche nome o qualche cosa; ma, dopo poco, si vede che i sepolti sono più vivi di prima e dei seppellitori, o morti o vivi che siano, nessuno più parla. Ritorniamo veramente in possesso di tutta la nostra risplendente e magnifica eredità del passato, vi aggiungiamo quanto la nostra industria, la nostra iniziativa, il nostro amore ha potuto novellamente trovare, facciamo che vi aliti per entro e la pervada il caldo e vivificante respiro della nazione tutta, e nascerà certo qualche cosa di grande da lungo tempo preconizzata ed attesa, ma che molto non tarderà, poichè i tempi maturano.

G. CELLINI.

IL PANORAMA MANTOVANO DI ROMA.

Il panorama di Roma, o pianta che voglia dirsi [1], conservato nel Museo civico di Mantova e illustrato dall'illustre G. B. De Rossi [2], rimane ancora misterioso nella sua origine, nel suo autore, nella sua storia. Esso inizia un nuovo periodo nel corso della topografia romana, e può dirsi anzi la prima rappresentazione della città che meriti questo nome. Prima di esso, non conosciamo che schemi fantastici e quasi infantili, in cui i principali monumenti sono sparsi sopra una superficie vuota, racchiusa entro un giro di mura fantastico. Il panorama mantovano invece si propose di rappresentare la città al vero, quale sarebbe apparsa a volo d'uccello da un punto d'elevazione ideale; e a questo fine rappresentativo e panoramico, abbandonava l'orientazione fino allora seguìta, da tramontana a mezzogiorno, e si collocava a oriente per presentare di faccia il prospetto della basilica vaticana. Le dimensioni del panorama (m. 2,33 di larghezza, 1,18 di altezza), non disegnato su carta ma, forse per la prima volta, colorito su tela, la novità della rappresentazione prospettica, i quadretti accessori, e i motti e la cura dell'esecuzione, contribuiscono a fare di esso un monumento singolare, che non ha nulla di comune con tutto quello che conosciamo dell'età precedente, ma ci mette sott'occhio, nel suo complesso, la città qual'era sul finire del Quattrocento.

Figurazioni e scritte e motti abbondano nel panorama, dimostrando che l'autore, o chi gli suggeriva, aveva tolto dall'Alighieri i suoi concetti sul destino storico di Roma, ma senza darci alcun lume sul committente o sulla ragione di esso. Sui due torrioni che fiancheggiano la Porta Pia, allora di sant'Agnese, sono inalberati i gonfaloni della città di Roma e dell'Impero; tra l'aste dei gonfaloni, un quadretto rappresentante la fuga d'Enea da Troia; nel nastro svolazzante sui gonfaloni, una terzina formata di frasi dantesche che ricollega la fuga d'Enea coll'Impero e col papale ammanto; un

[1] Il De Rossi lo dice panorama, altri pianta, e hanno ragione gli uni e gli altri, perchè è di natura ambigua: pianta, in quanto descrive l'intero perimetro delle mura; panorama, in quanto il fabbricato si sovrappone, nascondendo le piazze e le vie.

[2] G. B. De Rossi, *Piante icnografiche e prospettiche di Roma anteriori al secolo XVI.* Roma, 1879.

altro svolazzo con un pentametro sulla rovina di Roma; due medaglioni, con scritte intorno, in uno la lupa co' gemelli, che sembra significare Roma imperiale, nell'altro Roma cristiana innanzi a cui si prostrano i popoli; in un cartello, un povero sonetto sulla rovina di Roma e la forza struggitrice del Tempo, il quale è figurato lì sotto in atto di menare in giro la falce: null'altro infine che considerazioni morali e storiche.

Per documenti ancora ignoti quando scriveva il De Rossi, noi possiamo oggi precisare con maggiore esattezza la data del panorama. Ivi è figurato il palazzo di Belvedere, che iniziato da Innocenzo VIII nel 1485, era condotto a termine, o quasi, nel 1487, come ci attesta l'iscrizione conservata nel Museo Pio-Clementino: *Innoc. Cibo Genuen. P. P. fundavit, 1487* [1]. D'altra parte, un'incisione simile al panorama mantovano era pubblicata a Venezia, come appresso vedremo, nel 1490. La data dunque della pianta è limitata entro il termine di tre anni.

Ma un documento a cui nessuno, che io sappia, ha posto mente, precisando l'anno in cui il panorama si lavorava, sembra insieme dar nuova luce sulla sua origine. Il turbolento cardinale francese La Balue, reduce dalla lunga prigionia di Francia, così scriveva da Roma a Carlo VIII, a' 4 di marzo del 1490: *Sire, vous m'avez excript par Monsieur de Faucon que je vous face paindre Rome. Je la vous envoieray le plus brief que fère ce pourra. Je la fais fère en manière que vous la puissiez entendre, comme si vous estiez sur le lieu* [2].

La coincidenza della data e il modo stesso della rappresentazione mi pare non lascino dubbio che sia questa appunto la pianta ordinata da Carlo VIII al cardinal La Balue, di cui l'espressione non parrà enfatica a chi consideri gl'informi abbozzi dell'età precedente. Che contemporaneamente si eseguissero in Roma due panorami così nuovi e grandi e con insolito lusso di esecuzione, indipendentemente l'uno dall'altro, non mi pare affatto verosimile, e credo perciò che con tranquilla coscienza (come proponevo già fin dal 1903 [3], ma senza addurne la giustificazione) si possa d'ora innanzi chiamarlo il panorama o la pianta di Carlo VIII, evitando così anche la confusione che nasce dall'incontro dei nomi di due città, Roma e Mantova.

*
* *

Il panorama è originale, o copia sincrona, o d'età più tarda?

Il De Rossi riconosce ch'esso rappresenta la città in tutti i suoi monumenti quale essa era sul finire del Quattrocento, fuori che in un punto, in

[1] E. Müntz in *Archivio storico dell'Arte*, IV, 1891, p. 458. S'inganna il De Rossi quando nell'edificio di Belvedere figurato nel panorama, vuol vedere, non quello di Innocenzo VIII, ma uno più antico di Nicolò V. Il Belvedere, congiunto colla torre rotonda di Nicolò V, fu fatto erigere dai fondamenti da Innocenzo VIII.

[2] Eug. Müntz, *La Renaissance au temps de Charles VIII*, p. 479, e *Les arts à la cour des papes* (Innocent VIII, Alexandre VI, Pie III). Paris, E. Leroux, 1898, p. 34.

[3] D. Gnoli, *Mostra di topografia romana*, ordinata nella biblioteca V. Emanuele. Roma, tip. cooperativa sociale, 1903, p. 12.

Fig. 58. — De Rossi. — *Il Panorama mantovano di Roma.*

un punto solo in tutto il panorama; nel porre cioè a capo di ponte Sant'Angelo, in luogo delle due cappellette fatte erigere da Pio II, le statue di S. Pietro e S. Paolo, postevi da Clemente VII nel 1534. Da ciò egli deduce che l'esemplare di Mantova sia una copia posteriore a quest'anno.

La deduzione mi par frettolosa e non facilmente credibile. Si tratta di un'opera di considerevole grandezza, eseguita e colorita con molta diligenza, e che certamente ha richiesto non poco tempo e spesa e lavoro. Chi mai, specialmente considerando lo spirito di quell'età, poteva aver interesse a far riprodurre la città non qual'essa era, ma quale era stata quaranta o cinquant'anni prima? Perchè non rifarla di nuovo, o almeno non aggiornarla, segnandovi la nuova basilica vaticana, il più grande e solenne monumento della cristianità iniziato da Giulio II? E se si voleva non altro che una copia esatta della vecchia pianta, perchè riprodurla in tutto esattamente, aggiornandola però unicamente in una minuzia, qual'è la sostituzione delle due statue alle edicole di Pio II? Ciò mi pare che trascenda tutti i limiti della verosimiglianza, e che perciò sia da credere che una mano posteriore, una di quelle che, come il De Rossi riconosce, hanno poi aggiunto nella pianta indicazioni in corsivo, ignorando probabilmente che vi fossero un tempo le due edicole, abbia voluto correggere l'errore del pittore sostituendovi le due statue. È vero che, ad un esame superficiale, non apparisce traccia della cancellatura e della sostituzione; ma è da tener conto dello stato di deperimento del panorama, e della patina del tempo che dissimula facilmente e nasconde le disuguaglianze. Non dubito che ad un esame minuto di persona esperta, apparirebbe la cancellatura e la sostituzione.

Tolto di mezzo quest'ostacolo, la ragione per cui il De Rossi giudicava l'esemplare di Mantova una copia posteriore al 1534 verrebbe a cadere, e nulla s'opporrebbe a credere (e mi pare che i caratteri del disegno e della scrittura lo confermino) che sia invece una copia sincrona del secolo XV, o piuttosto l'esemplare stesso destinato a Carlo VIII. Che il marchese di Mantova o altri (Isabella d'Este, in quello stesso anno 1490 andava moglie a Francesco Gonzaga) presi d'ammirazione pel panorama, desiderassero averne una copia non aggiornata, non si può escluderlo, ma poco mi parrebbe conforme allo spirito di quell'età; e perciò più naturale mi sembra ritenere che questo sia proprio l'esemplare di Carlo VIII. Come si trova a Mantova? Non è forse difficile darne una spiegazione. Carlo VIII entrò in Roma nel decembre del 1494, e non è improbabile ch'ivi trovasse e prendesse con sè la pianta commessa al cardinal La Balue, che già era morto nel 1491. Risalendo poi da Napoli verso la Francia, a Fornovo gli si parò contro l'esercito della lega capitanato da Francesco Gonzaga marchese di Mantova, e dopo un breve ma aspro combattimento, i collegati, rimasti padroni del campo, lo saccheggiarono portando via infiniti oggetti, tra i quali perfino le lettere galanti dirette ai capitani francesi. È possibile che, tra le altre prede, il panorama di Roma cadesse nelle mani del marchese di Mantova o d'altri del suo seguito. È una ipotesi che accenno senza insistervi, ma che mi pare non manchi di verosimiglianza.

*
* *

Col panorama di Mantova parecchie più o meno parziali vedute di Roma hanno una parentela evidente. Il De Rossi riprodusse quella dello Schedel, pubblicata a Norimberga nel 1493, e ne dedusse che questa e quella di Mantova derivassero da un prototipo comune perduto. Altre due, quelle del Bergomense e del Münster, furono da me riprodotte fin dal 1885 [1], e di recente altre parziali ne ha rintracciate il ch. Dr Christian Hülsen [2]; il quale, considerando come questa famiglia di piante e di vedute sia sparsa in diversi paesi, a Firenze, a Venezia, in Germania e forse anche in Francia, pensò che il prototipo comune dovesse essere non una pittura murale, ma una stampa.

Ma stabilita la data della pianta nel triennio tra il 1487 (il Belvedere d'Innocenzo VIII) e il 1490 (la veduta nel *Supplementum cronicarum* del Bergomense e la lettera del cardinal La Balue a Carlo VIII), non c'è più luogo a immaginare un prototipo anteriore perduto, comune a tutto quel gruppo. Nè varrebbe il supporre che il Belvedere d'Innocenzo VIII sia un'aggiunta posteriore, se non si dimostrasse l'esistenza anteriore del tipo di quella pianta, consistente nella nuova orientazione e nella nuova rappresentazione panoramica della città. Finchè non si dimostri che esista qualche veduta prospettica di quel tipo anteriore al 1490 (si noti che non ce n'è traccia nell'edizione dello stesso Bergomense del 1486) credo si debba ritenere che tutto il gruppo di quella famiglia derivi dal panorama di Mantova o dal suo autore o cartografo. Nè può recar meraviglia a chi sappia quanto frequenti e continue fossero le relazioni di Roma con Firenze e Venezia, che la piccola pianta inserita nell'edizione del Bergomense del 1490, derivi da quella di cui l'esecuzione in Roma era già molto avanzata nel marzo dello stesso anno, o per mezzo di qualche copia, o fornita forse dallo stesso cartografo.

Neppure so che esistano, prima di quell'anno, vedute di singoli edifici nelle forme caratteristiche del panorama di Mantova; ma seppure alcuna se ne trovasse, non basterebbe, a mio avviso, a dimostrare la esistenza d'un prototipo anteriore. Perchè l'autore di esso si è dato pensiero bensì, per la prima volta, di rappresentare nel suo insieme la città nella sua forma reale, *en manière que vous la puissiez entendre, comme si vous estiez sur le lieu,* ma non si è dato cura ugualmente di riprodurre nella loro forma reale i singoli edifici: basti, ad esempio, il Palazzo Maggiore, o Palatino, rappresentato come una mole circolare a due piani rientranti. Alcune di queste forme fantastiche può averle immaginate lui, ma puo anche averle tolte da indicazioni di dotti, e da tipi già stabiliti. La novità del panorama, ripeto, è nella sua orientazione e nella rappresentazione panoramica della città. Se anteriormente

[1] D. Gnoli, *Di alcune piante topografiche di Roma ignote o poco note* — nel *Bollettino della Commissione archeologica comunale di Roma,* anno 1885, fasc. II.

[2] Christian Huelsen, *Die grosse Ansicht von Rom in Mantua* — in *Mitheilungen des Kunst historischen Instituts in Florenz.* Herbst, 1910.

al 1490 non si trova nulla di questo, deve ritenersi che da esso o dal suo autore o cartografo derivino le riproduzioni successive.

Mi pare, infine, di poter conchiudere, che il panorama mantovano sia quello appunto, in originale o in copia sincrona, che si eseguiva in Roma per commissione di Carlo VIII nel 1490 e che esso stesso, forse anche per opera dello stesso autore, debba ritenersi il prototipo delle successive riproduzioni.

*
* *

Quanto all'autore del panorama, ha creduto il De Rossi di decifrarne il nome in alcuni segni quasi svaniti che si veggono nel piede dell'asta sostenente un de' due medaglioni. Col suo occhio a meraviglia esercitato nella lettura d'epigrafi e di graffiti, egli vi lesse:

SOLANTI | | | RVSC | | | FI | | | ATO | | | |

che pensò potersi interpretare:

SOLANTI(us) RVSC(oni) F(ecit).

Interpretazione che avrebbe poca importanza, essendo questo Rusconi un ignoto nella storia dell'arte; ma ignoto, in verità, è anche quel nome di Solanzio, che a me non è accaduto mai d'incontrare.

Io penso che il De Rossi sia stato tratto in inganno dal trovarsi quelle parole segnate nell'orlo estremo inferiore della tela, dove era naturale che l'autore scrivesse il suo nome; ma credo invece che esse facciano parte della figurazione simbolica che l'autore ha voluto esprimere, e che contengano un altro motto sulla rovina di Roma imperiale.

Leggerei dunque: SOL ANTI(ea co)RVSC(us), a cui dovevano seguire altre parole indicanti l'oscurarsi di quel sole. Si noti che le parole sono scritte nel piede sostenente il medaglione in cui è rappresentata nella lupa Roma imperiale in opposizione della cristiana, e perciò le si addice bene questo oscurarsi del sole; tanto più se, com'è possibile, l'autore nella strana figura di que' due tondi, abbia avuto in mente, in maniera un po' confusa, il Dantesco:

Soleva Roma che 'l buon mondo feo
Due Soli aver.

Uno de' due Soli già splendente, *antea coruscus*, s'è oscurato. Se così è, l'autore del panorama, un cartografo probabilmente e non un pittore, convien cercarlo fuor della tela.

D. GNOLI.

CONSIDERAZIONI SULL'ARCHITETTURA

E SUI PIANI DI AMPLIAMENTO DELLE CITTÀ.

Di alcune opere d'arte, di alcuni indirizzi artistici spesso vien fatto di sentir dire che sono accademici e tutti ci facciamo subito un concetto abbastanza chiaro ed esatto sul significato di questo attributo: ma per la pittura e scultura la condannevole tendenza ha ormai compiuto il suo tempo. Infatti percorrendo le sale di una qualunque esposizione artistica si potranno trovare curiosi esemplari di ogni altra degenerazione dell'arte, ma dell'accademica o non si troveranno oppure saranno relegati in terza e quarta linea negli angoli più oscuri e remoti ove nessuna attenzione è mai richiamata, nessun occhio mai si ferma a guardare.

Per l'architettura non si può dire altrettanto; non ostante la invadente manìa del nuovo, non ostante la ricerca appassionata e spesso sbrigliata della originalità, seguitiamo, specie in Italia, a muoverci, respirare e vivere in piena accademia, anche quelli di noi che meno se lo credono e più si adirerebbero al sentirsi tacciare di questo peccato.

Con dir ciò non intendo riconoscere che l'appellativo « accademico » sia giustamente applicato, poichè occorrerebbe anzi indagare se siano state le accademie ad originare la degenerazione accademica ovvero se esse stesse siano state coinvolte ed assorbite da una atmosfera comune propria di tutta un'epoca. Io non faccio dunque questione di nome e mi servo di quello che trovo; ma mi pare opportuno sviscerare quale sia la vera portata da dare per le opere di architettura al giudizio critico sintetizzato coll'attributo « accademico » e vedere se sia logico, se sia giusto marcare di questo bollo le sole fredde imitazioni classiche, mentre cento altre opere di diverse apparenze, ed anche tra quelle che ambirebbero ad una pretesa originalità e personalità, se studiate più a fondo si trovano spesso macchiate degli stessi difetti di vacuità, di poca sincerità, di ricercato artificio, di inutile grandezza, di nessuna corrispondenza tra la forma e la sostanza, che sono i veri caratteri del fondo « accademico ».

Vediamo dunque di analizzare. Questa nostra bellissima arte non può in tutto e per tutto essere paragonata alle sue sorelle, la pittura e la scultura, e meno ancora alla musica, che aleggiano liberamente nelle alte regioni del bello senza avere alcun contatto (o pochissimi e secondari) colle necessità e colle utilità della vita pratica.

L'architettura al contrario deve sempre aver di mira due poli, muoversi di necessità su due guide inflessibili, una delle quali la obbliga strettamente alle pratiche condizioni dei luoghi e dell'ambiente, ai bisogni che si studia di soddisfare, ai materiali che deve impiegare ed infine alla spesa disponibile, mentre l'altra guida la conduce e la eleva, insieme alle sue belle sorelle, alle più libere aspirazioni estetiche.

Per me stimo che questa duplicità segni a tal punto la vera essenza della architettura che sarei per escludere dal novero degli architetti tanto colui che costruisce case, officine, teatri, scuole ecc., senza preoccuparsi della bellezza, quanto l'altro che persegue sulle carte maravigliose fantasmagorie di colonnati, di scalee, di aule, di fontane senza curarsi che rispondano ad un fine pratico ed a mezzi possibili di attuazione.

Sarà questi un valente e fantastico scenografo, quegli un abile costruttore, ma nè l'uno nè l'altro saranno architetti.

L'uno e l'altro mi richiamano alla mente la imagine poetica della umana piccolezza contrapposta dal Goethe al concetto del divino; la quale, se si propone di toccare col capo le stelle, non può assicurare il piede sul terreno e diviene giuoco delle nubi e del vento; se poi insiste saldamente sul suolo, arriva appena ad eguagliare in altezza la vite e la quercia.

L'architettura deve ad un tempo poggiare sul suolo ed innalzarsi alle stelle.

So che a molti questa duplice condizione può sembrare un po' incomoda e vorrebbero alcuni sbarazzarsi dell'uno, altri dell'altro dei due obblighi; ma a me pare al contrario che proprio essa costituisca ad un tempo l'essenza, il vanto e la difficoltà dell'arte nostra, nè mi preoccupo da una parte di chi ritiene che l'arte si possa esplicare solamente nella monumentalità e nel lusso e crede perciò di porre in cattiva luce un architetto col chiamarlo *facitore di case,* nè d'altra parte di chi sorride alle aspirazioni artistiche applicate anche alla costruzione di una officina o di un quartiere operaio, stimandole non degne di gente pratica.

Ma quest'ultimo errore va ora rapidamente perdendo terreno specie tra le persone dotate di un certo grado di cultura — mentre il primo permane e fa proseliti tra gli stessi architetti — ed è appunto da questo errore che deriva « l'accademico » in architettura.

Un disegno di una costruzione qualunque, fatto per un terreno ipotetico, per un paese non precisato, per un'epoca o civiltà egualmente ignota, senza scopi definiti o con scopi tali che non possono mai rientrare nella vita pratica, da servire per uomini non si sa bene se di statura ordinaria o gigantesca; senza alcuna previsione, sia pur vaga, dei metodi costruttivi e dei materiali da impiegare (che tanto più sarebbe necessaria quanto più

grandioso e complicato è il disegno) potrà essere pieno di fantasia, di talento ed anche potrà esser geniale ma non sarà mai sincero, non sarà mai ragionevole, non potrà mai rappresentare quel temperato connubio tra la aspirazione al bello e la ricerca del possibile, dell'utile, del necessario che, secondo quanto dicevo, è essenziale nell'architettura. In una parola il risultato sarà accademico.

Poco mi importa se vi siano messi da parte i greci ed i romani, se neppure vi figuri alcun altro degli stili storici della architettura, ma vi siano tentate nuove forme ora in voga nell'arte nostra, oppure altre addirittura personali; cosa del resto molto più difficile, poichè spesso la pretesa personalità non è altro che imitazione di modelli differenti dagli antichi.

Finchè l'autore non si sia proposto e non sia riuscito ad intimamente e sinceramente connettere, a quasi immedesimare quello che nella sua opera deriva dalle necessità pratiche con quello che aspira alla bellezza, in modo che formino una sola ed inscindibile cosa, egli avrà fatto opera non sincera ma accademica.

Bisogna proprio persuaderci che l'opera di architettura non deve essere come la sterile rosa di giardino che pur di esporre al sole la sua pomposa bellezza ha fatto getto degli organi suoi più vitali per convertirli in una fastosa esuberanza di petali oziosi quanto numerosi, ma deve invece trovare il suo tipo nella pianta completa che fonde in deliziosa armonia tutto ciò che essa ha di necessario e di utile con tutto ciò che ha di bello.

Nulla in essa si può togliere o mutare senza diminuirne o distruggerne l'armonia, la necessaria ed utile bellezza.

Una volta intesi su questo criterio non sarà difficile farne l'applicazione ad alcuni esempi pratici nei quali cadiamo più comunemente.

Una frequente offesa alla sincerità si commette quando agli edifici destinati ad abitazioni operaie o modestamente borghesi si cerca di dare un aspetto esterno che converrebbe ad abitazioni signorili, oppure quando di buone case da pigione si vuol fare addirittura dei palazzi.

A tal fine si avrà una grande porta monumentale per passare poi ad un ristretto androne e ad una modesta scaletta e per alcuni dei piani alternatamente si ridurranno a minime proporzioni le finestre, ingrandendo per contrasto quelle degli altri nella vana speranza di ingannare i passanti facendo loro supporre che le piccole finestre illuminino solamente dei locali accessorî od anche la sola parte superiore ed i ricchi supposti solai di quello che apparisce dall'esterno come grandioso appartamento. I poveri abitanti dei piani così atrofizzati maledicono intanto questa falsa ricerca del grandioso e spendono per illuminazione artificiale più che non risparmino nella pigione.

Quanto sarebbe più logico che ci contentassimo di diminuire gradatamente l'ampiezza delle finestre man mano che si sale ai piani superiori ove si ha maggior luce diffusa e più lungo assolamento!

Mi pare egualmente che si faccia dell'accademia quando si vogliono rinchiudere tutti i più svariati ambienti che costituiscono una abitazione si-

gnorile, dalla sala da ballo ai camerini da toletta, entro un solo compatto cubo di muratura con le finestre tutte eguali ed egualmente allineate e distanziate; e l'opera avrà sempre carattere accademico se anche nei particolari decorativi siano ripudiati il tradizionale acanto o la elegante voluta jonica per adottare motivi floreali moderni, oppure si abbandonino per sterile ricerca di novità le linee orizzontali di separazione dei vari piani e se ne accusino esternamente delle altre prive di corrispondenza interna che spezzeranno, ad esempio, a mezza altezza le inquadrature delle finestre.

Anche questa sarà al certo una innovazione, ma è anche una bugia e come tale va condannata.

Questi e molti altri che potrei citare sono esempi di mancanza di sincerità per mancanza di corrispondenza fra l'esterno e le necessità interne degli edifici. Ma sono innumerevoli gli altri casi nei quali abitualmente pecchiamo per non manifestare, anzi per nascondere, e travisare i materiali ed i metodi costruttivi realmente impiegati.

Così ad esempio ricopriamo con bugnati di stucco, con mentiti tagli di pietra le costruzioni in mattoni od in pietrame, lusingandoci che il nostro economico lavoro sia scambiato per vera pietra da taglio; oppure in forme costruttive che non potrebbero stare sù senza largo impiego del ferro o del cemento armato, nascondiamo accuratamente questi necessari elementi entro masse di murature che hanno scopo puramente decorativo.

Altre volte per costruzioni occasionali e temporanee ci adoperiamo con ossature di legno, cannicci e gesso a mentire una apparenza di solidità e forme e materiali destinati a sfidare il cielo e il tempo, mentre sarebbe opera certo più difficile ed originale e molto più meritoria ricercare un carattere speciale per queste costruzioni.

Mi fermo a pochi esempi più comuni, ma potrei a lungo continuare se volessi esaurire la enumerazione dei casi di imperfetto accordo e a volte addrittura di stridente disaccordo tra i due elementi che costituiscono l'architettura, il pratico cioè e l'estetico.

Che la serie sia lunga non deve far meraviglia poichè questa che chiamiamo architettura accademica esige molto minore studio e fatica ed anche minor ingegno che non l'altra la quale domanda una minuta e laboriosa opera di concertazione di tutti gli elementi distributivi, costruttivi e decorativi che non possono più andare ciascuno per proprio conto, ma devono nascere e perfezionarsi tutti di conserva.

Ed io esorto i giovani che meno sono stati cresciuti ed imbevuti nel vecchio ambiente a voler porre il massimo studio in questa opera di concertazione che dovrebbe regolare tutta la loro attività di architetti a partire dagli studi più umili fino a quelli più elevati e più complessi. Il nuovo, secondo me, non dovrebbe tanto essere ricercato nella rottura brusca e nello abbandono di ogni motivo tradizionale nelle minute forme decorative quanto nel liberarci dai consueti peccati contro la verità, contro la sincerità, cioè a dire contro l'essenza stessa della arte nostra come di ogni altra attività umana. E non sarebbe questo in molti casi un ritorno all'antico?

*
* *

Se quanto ho detto fin qui vale per tutti indistintamente i rami dell'architettura, ve ne è uno che in particolar modo è obbligato nelle strettoie della utilità e della necessità pratica, vincolato alle condizioni speciali del terreno e dell'ambiente, angustiato dai riguardi della spesa ed è quello che ha per materia il tracciato delle zone di ampliamento delle città, l'apertura delle nuove strade attraverso antichi abitati e, caso molto raro ma tuttavia possibile, il disegno di nuove città.

Evidentemente per la sua materia questo è il ramo più importante dell'arte nostra inquantochè è diretto a coordinare ed inquadrare l'opera di tutti gli altri.

Esso prepara il terreno, assegna gli allineamenti ed i livelli entro i quali il costruttore di case e di palazzi, di tempii e di teatri deve contenere l'opera propria; contribuisce a metter questa in valore creando adatti punti di vista agli edifici più importanti, assegnando posti subordinati ai minori e studiando per tutti la migliore possibile ubicazione affinchè ciascuno abbia, come si dice, il suo posto al sole, la maggior facilità di accessi, il miglior collegamento colle arterie principali.

Per questo così importante ramo della nostra attività non potranno servire la fervida immaginativa, la ricchezza delle decorazioni, l'abilità del disegno, ma vorremo perciò dire che esso debba essere alieno da ogni scopo estetico da ogni ricerca di una sua speciale bellezza? evidentemente no. Vediamo dunque a quali pregi artistici possa aspirare uno studio di questo genere e quali errori esso debba evitare.

Allontanandosi da criteri prevalsi nei secoli precedenti, che ci hanno lasciato numerosi esempi di sistemazioni modeste ed economiche quanto interessanti ed indovinate sotto l'aspetto estetico, il secolo passato si è abbandonato sopra tutto alla ricerca del grandioso, ha voluto meravigliare colla imponenza delle linee, coi lunghissimi ed ampi rettifili, colle piazze smisurate, coi contrapposti simmetrici. È vero tuttavia che alcune di queste grandiose sistemazioni col progredire dei tempi, colle necessità degli attuali impianti tramviari, col movimento delle automobili, collo smisurato aumento della popolazione possono al giorno d'oggi essere divenuti appena sufficienti. Ma ciò non toglie che il loro carattere predominante all'epoca in cui furono pensate ed attuate fosse la grandiosità.

Ognuno intende subito che alludo specialmente alle grandi sistemazioni di Parigi e di Vienna che furono possibili solo in quanto ai bilanci di quelle già ricche amministrazioni locali si unirono le forze di splendidi imperi che nelle loro capitali volevano simboleggiare la potenza e la storia della intera nazione.

Ma allo infuori di casi speciali, disegni di questo genere sono destinati a restare semplici aspirazioni e ciò vale tanto più per la nostra città il cui rapido ingrandimento deve fatalmente svolgersi attraverso le difficoltà finanziarie che tutti conosciamo.

Molti di noi ricordano le fantasmagorie della Via Massima che doveva congiungere con un unico ed ampio rettifilo il Laterano al Vaticano. Quale utilità poi avesse potuto ricavare la cittadinanza dalla attuazione di un simile disegno sarebbe difficile pensarlo ed è quindi proprio il caso di dire che tutto il male non viene per nuocere se la mancanza di danaro non ci ha permesso di pur pensare alla esecuzione di questo e di altri simili sogni megalomaniaci.

Ma anche questa volta potremo domandarci per qual ragione in tutto il periodo decorso dal settanta in poi siano pullulati come funghi di questi progetti fatti con uno sbalorditivo rettifilo segnato attraverso la pianta di Roma, non curando differenze di livello, trasformazioni di località storiche od artistiche, demolizioni impossibili tanto per la qualità che per la quantità degli edifici, spese ingenti quanto inutili — progetti che in una parola continueremo a chiamare accademici — mentre di sistemazioni ragionevoli utili e belle si sono avuti pochissimi esempi.

La risposta è sempre la stessa: si richiede molto minor tempo, studio e genialità, è molto più facile fare un progetto accademico che uno di quegli altri.

Chi vorrà meritare la palma nell'esercizio di questo speciale ramo della architettura dovrà dunque con lungo studio e grande amore rendersi perfettamente padrone della configurazione del terreno sul quale deve operare con tutte le accidentalità di strade preesistenti, di corsi d'acqua, di monumenti, di edifici artistici o storici, di punti di vista, di bei gruppi d'alberi in una parola di tutto ciò che occorra conservare ed anche mettere in evidenza; dovrà compenetrarsi del carattere generale della città e di quello dei quartieri confinanti, coi quali spesso sarà consigliabile porsi all'unisono e talvolta forse distaccarsi con gradevoli contrasti.

Dovrà sopra tutto rendersi ben conto delle vere esigenze del movimento cittadino che per alcune strade potrà avere esclusivamente carattere locale e per altre potrà assumere importanza molto maggiore rappresentando esse le più brevi e più facili linee di comunicazione tra quartiere e quartiere.

Per le prime potrà anche adottare pendenze notevoli ed ampiezza limitata purchè a questa sia proporzionata l'altezza massima dei fabbricati che le fronteggiano.

Per le arterie del grande movimento gli bisognerà, anche a costo del più grave dispendio, ridurre al minimo le pendenze ed aumentare su larga scala l'ampiezza, che dovrà essere di molto superiore ai bisogni attuali dopo che l'esperienza di questi ultimi decenni ci ha dimostrato con quale rapidità vertiginosa vada crescendo il movimento delle grandi città e come gli impianti tramviari e gli altri nuovi mezzi di locomozione abbiano reso del tutto insufficienti quelle che venti o trenta anni fa erano state giudicate ampiezze normali.

E tra queste grandi arterie dovrà classificare in prima linea quelle che serviranno di collegamento colle stazioni ferroviarie, cogli scali marittimi o

di navigazione interna e colla grande viabilità che in questi ultimi tempi va risorgendo a nuova vita mercè l'automobilismo.

Per rispetto alla comodità ed all'igiene dovrà indagare quali siano le più convenienti orientazioni delle strade, quali le dimensioni da dare ai blocchi di aree fabbricabili in ragione della destinazione delle singole zone, alcune delle quali saranno predisposte alla fabbricazione intensiva, altre a quella a villini, altre ai parchi, altre infine all'esercizio delle industrie grandi e piccole.

Se egli si studierà di conciliare tutte queste molteplici esigenze colle condizioni di fatto del terreno e coll'altro elemento di capitale importanza che è la spesa, se in questo suo studio egli progredirà piantando solidamente il piede sul suolo ma anche elevando spesso lo sguardo alle stelle, se, senza dipartirsi dai vincoli e dalle angustie che accompagnano il suo lavoro, egli troverà modo di trar partito da tutto ciò per esprimerne un qualche fiore di bellezza, la sua riescirà vitale e meritevole opera di artista; tanto più vitale e meritevole in quanto chè essa più lungamente di ogni altra per la stessa sua essenza sopravviverà nelle età future e potrà essere fonte di universale godimento per ogni classe e per ogni stato di cittadini.

Se questo minuto e laborioso studio di selezione e di concertazione non avrà luogo, si cadrà sicuramente nel volgare o nell'accademico e probabilmente in tutti due gli errori insieme.

Le nuove linee stradali apparranno tracciate indipendentemente dalla configurazione del terreno e fuori da ogni giusto apprezzamento delle esigenze del traffico, senza nessuna cura di rispettare, raccogliere e far valere le bellezze che la natura, l'arte e la storia hanno in maggior o minor grado impresso in ogni punto della nostra vecchia Italia, poichè a questa mi riferisco di preferenza.

Sarà possibile in una deserta e piatta regione dell'America o dell'Australia gittar là una uniforme rete rettangolare di strade quanto più lunghe e larghe tanto più belle. Secondo alcuni sarebbe anzi questa la forma primordiale della città dalla quale, come da *monade originaria,* nel progresso dei secoli si sarebbero venuti svolgendo i più svariati, i più complessi e colossali odierni raggruppamenti di abitazione umana. Ma anche se ciò fosse, anzi tanto più se ciò fosse, riescirebbe evidente che si debbano ripudiare per questi così colossali e progrediti organismi le forme nate ed adatte per i periodi primitivi e che, al contrario, per ogni caso speciale debba farsi uno speciale studio affinchè il nuovo piano di ampliamento, le nuove linee stradali non appaiano come un vestito che si compera bello e fatto e che ricopre bene o male qualunque corpo, ma siano tagliate e cucite a bella posta per chi se ne deve servire.

Evidentemente dunque uno studio di questo genere per riuscire perfetto o per avvicinarsi almeno alla perfezione deve essere anzi tutto affidato a persona dotata, oltrechè di coltura generale e di capacità tecnica indiscussa, anche di una competenza speciale in problemi di edilizia; ed a compirli non deve esser negato alcuno dei mezzi conducenti allo scopo, primo di

tutti il tempo: poichè qui più che in ogni altro caso valgono il *limae labor et mora.*

Nel 1874 la « Unione delle Società degli Ingegneri e degli Architetti tedeschi » occupandosi dei piani di ampliamento delle città formulava tra gli altri due voti fondamentali che qui compendio:

1° Lo studio dei piani di ampliamento delle città consiste essenzialmente nel tracciamento per tratti fondamentali dei grandi mezzi di comunicazione quali grandi strade, linee tramviarie e ferroviarie e canali, tracciamento che non può esser fatto se non sistematicamente e cioè prendendo in esame considerevoli estensioni di terreno.

2° In tali piani la minor rete stradale dovrà essere studiata nelle sole linee principali (per le quali si dovranno possibilmente seguire le strade esistenti) nonchè in quelle altre linee secondarie che risultino in particolar modo indicate da speciali condizioni locali. Ogni frazionamento ulteriore deve essere studiato limitatamente ai bisogni del futuro immediato ovvero deve essere rimandato alla attività privata.

So che non tutti sono d'accordo su questi voti o almeno la discussione cade sulla interpretazione delle parole « futuro immediato ».

Ma ad ogni modo è facile comprendere quale sia il motivo delle limitazioni proposte dagli architetti tedeschi.

Questi, che hanno il pregio, comune del resto a tutti i loro connazionali, di far le cose con molta cura e serietà ed in fatto di piani di ampliamento delle loro città hanno forse prodotto quanto si è avuto di meglio in Europa negli ultimi decenni, conoscono bene quale imponente lavoro sia la formazione di un piano regolatore studiato a dovere ed esteso a zone della ampiezza che si richiede per poter determinare a ragion veduta le grandi linee di comunicazione e sanno pure come sia difficile, per non dire impossibile, particolareggiare ora lo studio di un quartiere che dovrà essere eseguito di qui a venti o trenta anni, tanto più che non è dato prevedere fin da oggi in quali condizioni politiche, sociali, economiche esso potrà essere fabbricato nel lontano domani.

Essi perciò propongono di studiare ora in grande quello che deve di necessità essere studiato in grande (cioè le grandi linee di comunicazione) e rimandare al momento opportuno lo studio degli ulteriori particolari.

*
* *

Insomma anche l'Unione degli Architetti tedeschi consiglia il classico *limae labor et mora.*

Ma ciò disgraziatamente non è sempre nè da per tutto possibile e non fu possibile a Roma, poichè è naturale che parlando qui in Roma di piani regolatori la mente corra spontanea al nuovo piano regolatore della nostra città.

Qui in luogo del *limae labor et mora* si impose allo illustre tecnico chiamato a studiarlo di completare il proprio lavoro nel termine di tre mesi!

Ed il piano che deve disciplinare per 25 anni la fabbricazione su forse le più importanti zolle di terreno che siano al mondo fu dovuto studiare così frettolosamente in vista della applicazione della tassa sulle aree fabbricabili!

L'Ing. Sanjust potè uscire, ed uscire con onore, da un tale impegno, ma credo che egli sia il primo a deplorare di non aver avuto il tempo necessario per fare opera veramente completa e sviluppata in ogni sua parte e sarebbe stato da augurare che egli stesso avesse potuto nel corso degli anni rivedere, migliorare ed attuare il proprio lavoro.

Non so per quali circostanze la cosa non sia stata possibile ed è certo da dolersene per la nostra città.

È ad ogni modo desiderabile che l'invocato lavoro di lima e perfezionamento si faccia finchè si è in tempo.

Ed a tal fine è anche da augurare che, come avviene in tutte le città meglio ordinate, l'Amministrazione Comunale possa disciplinare con mano ferrea la fabbricazione dei nuovi quartieri avviandola anno per anno là dove si possano di pari passo eseguire le opere pubbliche della viabilità, tenendola addietro in altre parti dove ciò sia impossibile.

Se all'opposto la fabbricazione sarà intrapresa saltuariamente ed a capriccio dei privati, senza nessun possibile freno per parte della Autorità Comunale, come pur troppo avvenne durante la febbre edilizia che precedette il '90, presto ci troveremo con tutti i tracciati stradali già fissati sul terreno ed inesorabilmente compromessi sia pure da solitarie e disperse costruzioni ed ogni anche lieve cambiamento diverrà impossibile.

Non è qui il caso di prendere in esame tutto l'ingente lavoro del Sanjust; ma mi limiterò a richiamare l'attenzione sopra una parte di esso, certo non la meno importante, il quartiere di piazza d'Armi, per dimostrare quali limature e perfezionamenti sarebbero consigliabili. Scelgo perciò appunto il quartiere che per essere assolutamente pianeggiante, libero da edifici monumentali o storici e da strade preesistenti, per essere cioè una vera *tabula rasa*, presenta le minori difficoltà di studio, ma nello stesso tempo legittima le maggiori pretese da parte della critica.

Se guardiamo allo insieme la rete stradale proposta appare perfettamente logica e regolare come quella che risultando da una savia combinazione del sistema ortogonale con quello diagonale permette di raggiungere dagli sbocchi dei singoli ponti sul Tevere i punti principali dell'opposto perimetro lungo i minimi percorsi.

A ciò fa solamente eccezione la diagonale che parte dall'estremo ponte (verso Nord) dirigendosi al bivio tra il viale Angelico e quello delle Milizie, la quale resta troncata a metà dall'ampio isolato previsto per la costruzione di un ospedale.

Ma questo, a quanto sembra, non si farà più e sarà così possibile dividere in due o più parti il già troppo grande isolato e per tal modo quello che a prima vista può sembrare un difetto verrà da per sè stesso eliminato.

Ma spingendo ulteriormente l'esame e portando la nostra attenzione sui particolari, troviamo che l'asse del nuovo ponte in cemento armato che costituisce il principale accesso al quartiere forma un angolo molto sentito coll'asse del viale principale del quartiere stesso il cui piazzale di ingresso, che ne costituisce quasi il vestibolo, di pianta semicircolare colla concavità rivolta verso il Tevere e col centro sull'asse del ponte, viene di conseguenza tagliato dal grande viale in due parti di troppo differente sviluppo, nell' una delle quali, quella a destra, apparisce segnato un grosso fabbricato mentre sull' altra è prescritta la fabbricazione a villini (v. fig. 59).

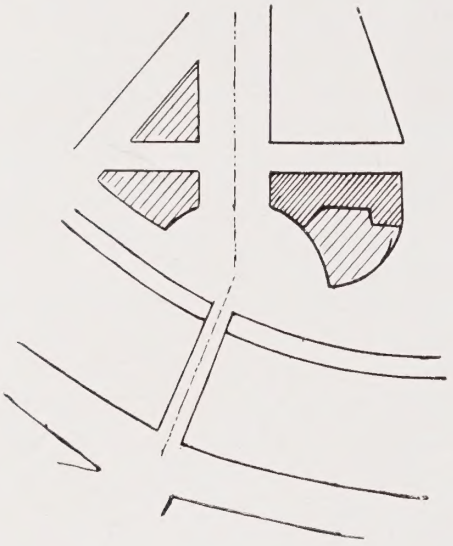


Fig. 59.

Abbiamo inoltre nel quartiere due piazze circolari i cui perimetri risultano frastagliati nel modo più dissimmetrico e capriccioso dalle strade che vi si incontrano.

Per risparmiar parole nel descrivere queste locali sistemazioni ne riporto le piantine tratte dalla pubblicazione ufficiale (figure 60 e 61).

Per poco che si provi ad immaginare l'effetto prospettico che queste irregolarità produrrebbero se il progetto fosse attuato quale è sulla carta, non si potrà davvero giudicarlo gradevole.

Nè è il caso di voler giustificare queste asimmetrie cogli esempi antichi e moderni di altre piazze molto irregolari e dissimmetriche che sono spesso lodate.

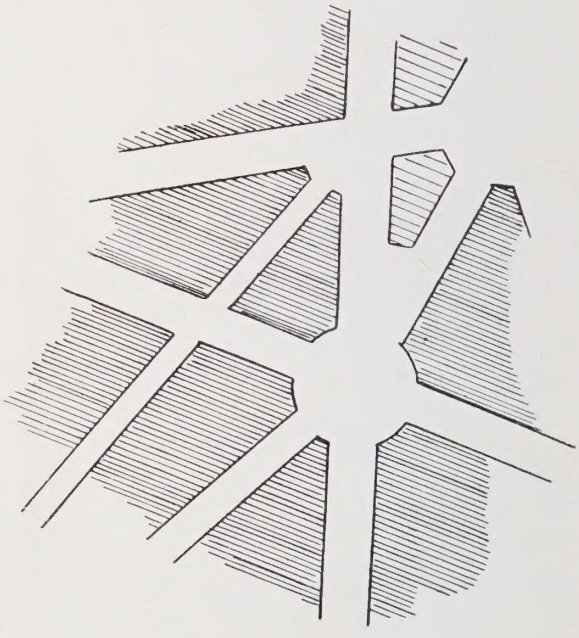


Fig. 60.

Si potranno è vero ricavare interessantissimi effetti tanto dalla simmetria e regolarità, quanto dalla asimmetria, dalla varietà e dal pittoresco, ma quando ci si attiene alla pianta semicircolare o circolare o alle altre figure geometriche che sono il tipo della simmetria, non si può poi distrug-

gere questo principio di regolarità senza incorrere la taccia di aver perduto l'uno e l'altro effetto.

Sarebbe molto facile emendare gli accennati difetti sostituendo eventualmente per qualche tratto di strada al rettifilo che domina esclusivo nel quartiere, delle grandiose curve, che contribuirebbero anche alla piacevolezza e varietà dello insieme.

Ancora; il Sanjust ha avuto il simpatico pensiero di collimare l'asse di una delle due diagonali principali del quartiere col grazioso cupolino della Madonna del Rosario a Monte Mario; di ciò va lodato, ma se cerchiamo un'altra strada che dall'altra parte collimi colla vicina Cupola di S. Pietro resteremo dispiacenti di non trovarla. Eppure basterebbe ruotare di non più di 10 gradi l'altra diagonale per darle un così magnifico sfondo.

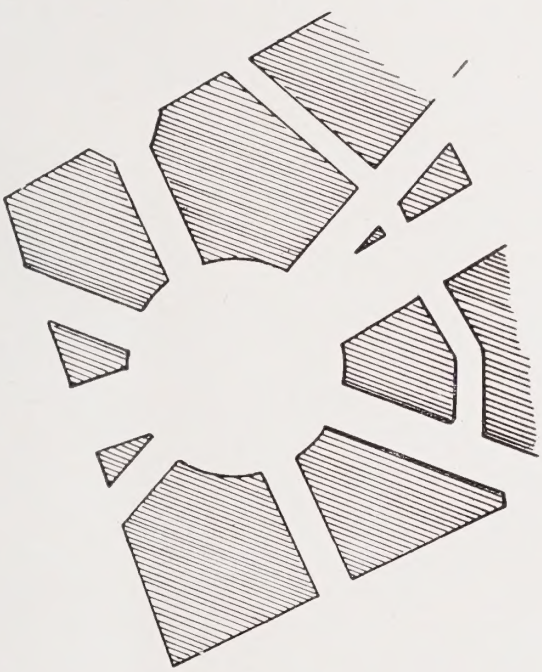


Fig. 61.

Anche questo problema non sarà punto difficile ed il Sanjust, coll'aver ricercato e voluto l'altro sfondo pur molto meno importante, ha dimostrato di saper apprezzare questi effetti al loro giusto valore; ma, come ho più volte ripetuto, il tempo gli è mancato per curare i particolari, nè poteva essere altrimenti e nessun altro al suo posto avrebbe forse potuto far meglio. Il meglio non si potrà ottenere che con ulteriori e pazienti studi.

E ritengo del massimo interesse che questi studi si facciano finchè ne è il tempo poichè il quartiere, privo come è degli edifici monumentali ed artistici, delle fontane, dei ruderi e delle antiche memorie che adornano a dovizia gli altri della nostra città, cadrebbe nel banale se non si avesse almeno una cura tutta speciale a rendere simpatiche e belle le nuove sistemazioni.

Come ho detto da principio limito qui il mio esame alla sistemazione proposta di piazza d'Armi; per gli altri quartieri lo studio era molto più difficile per la variata altimetria, per le strade che li intersecano, per gli edifici importanti che li adornano, per il carattere storico che li investe e parecchie osservazioni del genere di quelle che ho già fatto potrebbero certamente risultare da un minuto esame dei tracciati proposti.

Anzi, tenuto conto delle circostanze nelle quali è stato fatto lo studio, si deve giudicare a priori che debbano risultare. Troppo lungo e difficile cammino il forte e valente uomo ha dovuto percorrere in sì breve tempo.

È meraviglia che abbia superato la prova; ma egli ha dovuto di necessità procedere frettolosamente senza mai guardare a destra e a sinistra della sua strada: tanto meno gli è stato possibile soffermarsi di quando in quando per volgere gli occhi alle stelle ed al cielo.

Da ciò la necessità di ulteriori studî che dovrebbero prendere a base i tracciati approvati e non dipartirsi da essi se non nei particolari, studî in tutto paragonabili a quelli che fa ogni architetto amante dell'arte sua e del suo lavoro quando dai disegni di insieme passa ai maggiori particolari per giungere fino al disegno delle sagome e delle parti decorative.

In una parola occorre ancora quella che abbiamo chiamato opera di concertazione.

E poichè sarebbe non solo giusto ma utilissimo che una tale opera fosse affidata allo stesso autore del piano generale, è questo il voto che io formulo in prima linea.

Solo se ragioni che non posso ora indagare rendessero impossibile l'attuazione di questo mio voto, in via subordinata, come dicono gli avvocati, insisto affinchè questo ulteriore studio sia ad ogni modo intrapreso al più presto e sia condotto con alacrità e sistematicamente dedicandovi l'opera paziente e tranquilla di apposito personale tecnico lasciato al difuori e al disopra delle minute ma innumerevoli angustie giornaliere che intralciano ogni serio studio negli uffici obbligati a restare a continuo contatto col pubblico, a sottostare alle spesso giuste esigenze di esso e risolvere prontamente mille questioni giorno per giorno.

Da personalità anche eminenti ma poste in simili condizioni non si può aspettarci il lavoro di cui ritengo aver dimostrato la necessità.

Naturalmente tutto ciò presuppone, come ho detto, che l'alto regime della nuova fabbricazione sia strettamente tenuto dal Comune e con unità di concetto e fermezza di propositi essa sia indirizzata là dove il tracciato stradale è definitivamente studiato ed eseguito od in via di esecuzione, ritardata o vietata, là dove esso è tuttora da determinare; tale autorità deriva al Comune dal nuovo regolamento speciale edilizio.

Solo con questi provvedimenti il rigoglioso arbusto piantato dal Sanjust potrà crescere e svilupparsi acquistando ogni giorno forma più bella e dar fiori e frutti ad utilità e decoro della nostra amata città.

F. GALASSI.

MAUSOLEO D'ADRIANO.

Di mano in mano che procedono i lavori di restauro e di ripulitura del Castel S. Angelo, vengono a scoprirsi meravigliose cose dipinte o stuccate o scolpite dai migliori artisti delle scuole romane del 1500, e vengono in luce particolari che viemmeglio definiscono la topografia e la elevazione del Mausoleo d'Adriano.

Come ebbi l'onore di riferire altra volta, il fatto di avere trovato alla sommità del Castello una massa enorme di terra, grossa non meno di otto a dieci metri, e sulla quale incombe l'appartamento papale, mi ha condotto ad ammettere che l'antico mausoleo d'Adriano fosse coperto da un cumulo di terra, e fosse terminato da un giardino o bosco funerario di *sempreverdi;* la ripetizione, cioè, secondo il rito, del tumulo etrusco, che si ebbe anche in molte tombe romane ad inumazione.

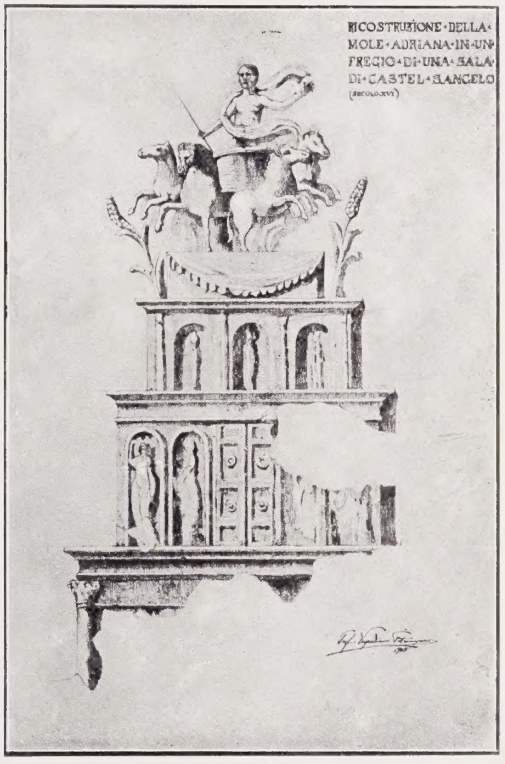


Fig. 62. — Ricostruzione della Mole Adriana nel fregio di una sala di Castel S. Angelo (secolo XVI).

Cadevano così le immaginarie ricostruzioni, col finimento a cupola, del Filarete e del Labacco, od a gradinata conica del Pronti, del Canina ecc. e cadeva la ricostruzione da me presentata nella monografia di Castello, edita nel 1890, in seguito ai primi studi che feci sul Monumento; cadevano, per dar luogo ad un finimento arborato, che ho visto ora adottato dall'Huelsen, dal Gatteschi e da altri.

Or bene, una mirabile scoperta ho fatto or ora a Castello; ed è quella di una ricostruzione del monumento affrescata nella prima metà del 1500, la quale aiuta, o — se non altro — corrobora le nostre supposizioni sul finimento della Mole Adriana.

La ricostruzione, o disegno, della Mole fa parte di un fregio che corona la parete di una sala dell'appartamento papale dalla parte dei Prati, sala che era, fino a pochi giorni or sono, adibita a dormitorio di soldati ed era stata più e più volte tinteggiata. Di sotto ai molteplici strati di calce è uscita alla luce la ricostruzione in parola, sbiadita, guasta, incompleta, perchè una vicina canna di camino l'ha fortemente danneggiata, ma pur sufficiente perchè noi si possa leggere l'intenzione del ricostruttore. Eccone un rilievo in bianco e nero (fig. 62).

Chi sia stato il pittore non posso dire con precisione; certamente fu un allievo di Raffaello, giacchè due squadre di tali allievi e compagni suoi lavorarono in Castello al tempo di Paolo III; una squadra comandata da Pierin del Vaga, alla quale (come rilevasi dalle carte dei pagamenti) erano affidati gli affreschi e stucchi nelle camere e sale *verso Roma*, ed una squadra guidata da Luzio Luzzi alla quale erano affidate le sale *verso li Prati*. L'inspiratore sarà stato un umanista studioso del secolo XVI, forse Paolo Orsini famigliare alla Corte di Paolo III; il che può dedursi ancora dal fatto che nel fregio in parola, oltre alla ricostruzione del romano Adrianeo, sono affrescate altre ricostruzioni di monumenti romani, intramezzati da deliziosi gruppi di ninfe danzanti, da scene mitologiche e simili.

Come si vede dalla figura, il pittore ha rappresentati alla sommità del Monumento con tecnica elementare e — direi quasi — infantile, due alberelli; ma essi bastano a significarci che nella mente sua, od in quella dell'ispiratore, si aveva un Mausoleo *terminato da bosco o da giardino funerario*, finimento questo che le scoperte recenti confermano, ma che gli studiosi e ricostruttori tutti non hanno mai supposto od ammesso.

Il modesto affresco del fregio di Castello un'altra cosa importantissima ci conferma, o ci aiuta a confermare: il finimento, cioè, del Mausoleo con una quadriga rappresentante il Sole (o qualche altro emblema di tal genere), e non il finimento con una semplice statua d'Adriano o, peggio ancora, colla Pigna, che è ora nei giardini vaticani.

Fanno accenno al finimento grandiosamente artistico con una quadriga Giovanni d'Antiochia del sec. VII e Gamucci e pochissimi altri del sec. XVI. Accolsi tale genere di finimento nella mia ricostruzione del 1890, benchè non ammessa da alcun storico ed archeologo o pittore; nè dal Filarete nella rappresentazione del Mausoleo nella porta centrale di San Pietro, nè da Mino da Fiesole o dal suo allievo autore del ciborio di San Gregorio Magno, nè dal Peruzzi, da Pirro Ligorio, dal Labacco, dal Du Perac, dal Lauro, dal Lafrery, dal Piranesi, dal Pronti, dal Canina, dal Nibbj ecc. ecc. nelle loro ricostruzioni e descrizioni della Mole. Eppure la quadriga, fastigio terminale logico, artistico, grandioso, romanamente romano — potrebbe dirsi — era nella mente degli umanisti e degli studiosi nel 1500, e ritorna in luce quasi

miracolosamente, salvata da guasti che ogni giorno sarebbero aumentati e che fra breve ne avrebbero cancellato ogni traccia.

Avuta assicurazione dai trovamenti che l'antico Mausoleo era ricoperto da un bosco funerario, mi sono proposto di ricercare quale provvedimento avevano preso gli architetti romani per lo *scolo delle acque*, argomento questo d'importanza somma per la conservazione del Monumento; ed ecco a che cosa mi hanno portato le mie investigazioni.

È facile ammettere che le acque di pioggia superficiali o scorrenti sulle terre inclinate dalla vastissima zona arborata saranno state raccolte verso l'orlo, o parapetto circolare, del Mausoleo in una capace cunetta, e smaltite dall'alto con grandi e sporgenti bocchettoni; o, fors'anco, saranno state condotte al basso con tubulature bronzee disposte lungo la superficie esterna. Ma essendo ora la parete esterna del Mausoleo spoglia, non solo di ogni decorazione, ma anche intaccata nella parte costitutiva, di tali condotture (se pure esistevano) non havvi traccia.

Più difficili si dovevano presentare i provvedimenti per le *acque di infiltrazione*, e questi provvedimenti furono presi in modo meraviglioso, come cercherò di esporre.

Teniamo conto della sola parte cilindrica del monumento; ed immaginiamola costituita da un grossissimo involucro di muratura (impasto con calce di scheggie di selci, travertini, marmi ecc.) e da un riempimento di materiali varii (pure murari, ma sciolti), sormontato il tutto dalla massa di terra del bosco funerario.

Com'è noto, dalla porta d'ingresso, frontale, si accedeva (e si può accedere ancora) ad una breve galleria, rettilinea, in prolungamento dell' asse del ponte Elio; da essa ad un vestibolo, e dal vestibolo ad una grandiosa galleria elicoidale, che descrivendo un giro completo di elica, saliva alla metà circa dell'altezza del monumento e, svoltando per un ramo orizzontale di galleria, sboccava nella *sala delle urne funerarie*, nel centro, così in pianta come in altezza, del Monumento.

Per dare un poco di luce e — specialmente — per ricambiare l'aria nella grande galleria elicoidale, furono costrutti alle estremità di due diametri ortogonali della pianta dell' elica, quattro grandi sfiatatoi, che partivano dalla volta di essa galleria, e si innalzavano — attraversando la massa di terra — fin sopra al giardino o bosco, per sboccare all'aria libera. Uno di questi sfiatatoi giunge anche al presente fino alle oliare ed ai silos di Alessandro IV, e ne ho rintracciate le murature originali (romane) investite da quelle (medievali) dell'epoca papale.

Gli architetti romani, per raccogliere le acque di infiltrazione di cui ci occupiamo e per smaltirle, hanno costituita sotto allo strato di terra, a profondità tale (8 a 10 m.), che le radici degli alberi non potessero penetrarvi, una grande *cappa di calcestruzzo*, impermeabile, grossa da 18 a 20 cm., continua fino al bordo cilindrico del Mausoleo. Tale cappa dobbiamo immaginarla foggiata come un ombrello aperto, a quattro spicchi; traversata, evi-

dentemente, in prossimità dell'orlo, dai quattro grandi sfiatatoi precedentemente descritti.

La cappa aveva dunque — per la sua forma — una inclinazione generale dal centro (dal manico dell'ombrello, che nel caso nostro era la *sostruzione di sostegno del fastigio terminale*) verso l'orlo o periferia interna della costruzione muraria; e quattro impluvi (i quattro spicchi dell' immaginario ombrello) diretti verso i quattro sfiatatoi.

Sopra allo strato di calcestruzzo, e sotto alla terra vegetale del bosco funerario, era praticato un grosso *drenaggio* (di 70 ad 80 cm.) costituito da blocchi di vecchie costruzioni romane, disposti saggiamente a strati, coi blocchi più grossi sotto ed i più piccoli sopra, verso le terre.

Da tutto ciò ne derivava che le acque di infiltrazione arrivavano facilmente alla cappa di calcestruzzo, attraversando lo strato poroso del drenaggio, ove si spogliavano dei frammenti terrosi che eventualmente trascinavano, e, scorrendo sulla cappa, procedevano verso la periferia, ma convergevano a quattro punti di essa, corrispondenti agli sfiatatoi.

Là ogni sfiatatoio aveva un largo foro cilindrico, che attraversava la sua parete di costituzione; ed in corrispondenza al foro e nella superficie interna dello sfiatatoio era posto un tubo di piombo che andava giù giù fino alla galleria elicoidale, seguitava verticalmente lungo la parete della galleria, svoltava sotto il pavimento, e faceva capo ad un'ampia chiavica, la quale percorreva (ed esiste ancora) il mezzo della galleria predetta, e sboccava nel Tevere.

Dove il cunicolo proveniente dallo sfiatatoio immetteva nella chiavica era ricavato — precauzione somma — un pozzetto per deposito delle *torbide;* forse nel pavimento della galleria, in corrispondenza del pozzetto eravi un chiusino, ma non ho potuto accertarlo, essendochè il pavimento è stato distrutto e solo qua e là, verso le pareti della galleria, ne è rimasto qualche frammento.

Si osservi che le precauzioni prese dagli ingegneri romani per smaltire con sicurezza le acque di infiltrazione, senza pericolo che le terre trascinate con esse portassero ostruzione alla chiavica, non sono da ritenersi nè superflue, nè esagerate.

Il pavimento della galleria elicoidale è così costituito: dapprima vi è lo strato battuto della muratura di scaglie di selci e di travertino di appoggio del pavimento stesso; poi uno strato di lastroni di travertino, i quali vanno anche sotto alle pareti laterali della galleria e le sostengono; sopra queste lastre vi è un grosso strato di coccio pesto e finalmente un mosaico tassellare, bianco e nero, a scomparti geometrici. Era dunque indispensabile di assicurare in ogni modo la durata infinita, eterna, del funzionamento della chiavica ricavata sotto ad un così complicato pavimento, e vi provvidero gli architetti romani, come si è detto, coi drenaggi superiori e coi pozzetti di deposito delle torbide: e vi provvidero così bene che, ad onta delle vicende molteplici subìte dal monumento, specialmente nel medioevo, quando nella sua parte superiore non vi erano costruzioni, ma solo vi dominava l'incolto

bosco funerario e sola sorgeva fra le piante la cappella dell'Arcangelo Michele, costrutta da Bonifazio III o da Bonifazio IV, ad onta di tali vicende, le acque hanno avuto sempre facile deflusso per la chiavica della rampa elicoidale fino al Tevere; ed io, che l'ho esplorata qua e là, sotto al distrutto pavimento, l'ho trovata ancora oggi quasi sgombra da terra o da altri materiali *di trasporto*.

Mirabile provvedimento, dunque, tutto quello che riguarda la condottura delle acque di pioggia del Mausoleo di Adriano, e che meritava — parmi — di essere in questo nobile e sapiente consesso, esposto e descritto ad onore degli architetti ed artisti di Adriano, nostri predecessori.

Col. MARIANO BORGATTI.

TOR MILLINA.

CHE la torre dei Millini sulla via omonima fosse tutta ammantata di una decorazione a graffito è saputo dagli studiosi di cose romane: ma generalmente si crede che quei graffiti siano indecifrabili e quasi del tutto spariti per opera del tempo e degli imbianchini. Ciò non è esatto: gli imbianchini sono innocenti; ed il tempo, aiutato dalla pioggia, dalla polvere, dalle muffe ha fatto, è vero, tutto il male che poteva, ma non è ancora riuscito nel maligno còmpito da natura affidatogli a danno dell'arte.

Osservando attentamente, lungamente, in varie ore del giorno, le diverse faccie della torre e delle case ho finito col riconoscere lo scomparto generale, le linee architettoniche e la maggior parte degli elementi ornamentali.

E valeva la pena di forzare la vista ed inforcar le lenti, perchè qui ci troviamo innanzi ad un esempio più unico che raro. Se infatti molte case ci rimangono in Roma decorate a graffito secondo l'uso comunissimo nel primo Rinascimento, case nelle quali gli scomparti e gli ornamenti si ripetono con qualche monotonia; non possediamo altre torri così decorate oltre la « Millina »; ed alla singolarità del caso corrisponde la singolarità delle forme immaginate per decorarla.

La storia inoltre dell'edificio si collega alla storia della città; poichè la famiglia Millini è nobile ed antica in Roma, dove si è resa riguardevole pei magistrati conseguiti, per gli illustri parentadi che ha fatti e per le ricchezze che ha posseduto. Nel 1026 si trova per la prima volta memoria di un Giovanni Millini proprietario di case e terre [1]; nel 1207 Cristoforo di Cencio di Puccio Millini possedeva stabili fuori porta S. Giovanni nel luogo detto Monte d'Onorio; nel 1338 Paluzio di Pietro Millini fu eletto Conservatore con altri *nobili suoi pari* [2]. Troviamo la famiglia imparentata coi Ponziani, Margani, Amodei, Palosci, Savelli, Orsini, Mattei, Capo di Ferro, Caffarelli, Astalli, Tebaldi, Panphili ecc.

[1] GALLETTI, Del *Primicerio...*, p. 259.

[2] ALVERI, *Roma in ogni Stato*, 1664. V. 2, p. 48 e segg.

Oltre il gruppo di case difese dalla torre sappiamo che altre ne possedevano i Millini sul lato opposto della via dell'Anima, poi demolite da Innocenzo X per costruire il palazzo alla sua famiglia. Sappiamo inoltre che possedevano altre case nel rione Parione e nel rione Colonna, la cappella al Popolo, il *jus patronato* della cappella gentilizia in S. Giovanni Laterano, la villa e l'oratorio della Croce a Monte Mario, il tenimento di Capitiniano ed altri fondi in quel di Mentana, il contado e signoria di Monterano ecc.

Numerosi sono i fatti d'arme nei quali figura il nome di un qualche Millini; principalissimo quello di Savo o Sabuccio, che creato Banderese e poi Pretore del popolo Romano, vinse in battaglia Francesco di Vico, Prefetto di Roma, e ne disfece il castello. Questo avvenimento fu reputato così importante per la città, che il senato fece voto di portare ogni anno nel giorno della vittoria un calice d'argento a S. Angelo Pescivendolo. Lo stesso Savo costrinse alla pace coi Romani Onorato Gaetani duca di Fondi.

Non sarebbe difficile arricchire, se non completare, l'elenco dei possedimenti, parentadi, fatti d'arme, magistrature del comune e dello stato, negoziati, ambascerie; ma non è qui il caso di tessere la storia dei Millini. Mi basta aver ricordato l'importanza della famiglia per crescere importanza ai monumenti che ad essa si collegano.

Della cappella gentilizia in S. Giovanni Laterano nulla ci rimane; forse a questa cappella apparteneva il monumento di Pietro Paolo Millini, morto nel 1527, che oggi vediamo nella navatella destra in prossimità della Porta Santa ove fu trasportato nel 1666 durante il rifacimento d'Innocenzo X.

La cappella in S. Maria del Popolo, che viene terza nella nave sinistra e cioè dopo quella dei Chigi, fu costruita dai due fratelli Giovanni Battista e Pietro Millini nel tempo che la chiesa veniva rinnovata da Sisto IV loro benefattore. Ma più antiche memorie dei Millini probabilmente esistevano nella stessa chiesa costruita dal Popolo Romano nel 1227.

Per lo meno in essa chiesa era sepolto quel Francesco Millini del quale vediamo la pietra tombale, di gotico disegno, innestata nel pavimento della cappella quattrocentesca. Intorno alla immagine del vescovo, che giace supino, si legge ancora la epigrafe metrica assai consunta che ci ricorda come egli miseramente perisse nel primo conclave di Eugenio IV (1431); nel qual conclave l'impalcato cedette al soverchio peso ed il buon vescovo morì oppresso dalla folla fuggente.

Scolpito in quella pietra apparisce per la prima volta lo stemma dei Millini: esso è spaccato da una fascia; nella parte superiore è una M gotica, iniziale del cognome, chiusa fra due punti; la parte inferiore dello stemma è trinciata da tre bande.

La cappella conserva le forme architettoniche delle altre coeve in quella chiesa; ma la volta lunettata e le pareti sono ricoperte di stemmi e pitture barocche. Nelle lunette sono dipinte a fresco le Virtù teologali che rivelano il disegno originale quattrocentesco, sebbene ripassate di colore nel seicento. Le pareti sono in gran parte coperte da monumenti sepolcrali, come il pa-

vimento è quasi nella totalità occupato da un immenso stemma a mosaico policromo, con grandi figure che lo sorreggono, svolazzi, rami d'alloro e fregi decorativi che circondano l'epitaffio del cardinal Mario Millini morto nel 1756. Da questo mosaico impariamo a conoscere gli smalti dello stemma gentilizio ove la iniziale M è d'oro in campo d'argento, la fascia è rossa, le bande sono d'oro in campo azzurro.

Il più antico monumento eretto nella cappella è quello del cardinal Gio. Battista nato nel 1405. Egli fu ambasciatore di Callisto III presso Carlo VII e poi ministro di quel re presso il papa. Fu creato cardinale dei SS. Nereo ed Achilleo da Sisto IV e morì nel 1468 nella Villa di Monte Mario. Tumulato in S. Pietro, dopo tre mesi fu trasportato nella cappella del Popolo dal fratello Pietro.

Il suo monumento occupava tutta la parete della cappella ed aveva le forme caratteristiche dei grandi monumenti sepolcrali dell'epoca: una ricca trabeazione sostenuta da due grossi pilastri, decorati con statue e stemmi, nello sfondo il defunto giacente. Ma tutto ciò fu nel 1699 trasformato, con poco rispetto agli antenati ed all'arte; ed oggi il monumento merita di essere esaminato soltanto come caso tipico di manomissione.

L'effigie giacente del cardinal Giovanni Battista dovette cedere il posto d'onore ad un pronipote e fu confinata in basso, malamente incastrata nello stilobate. Alla trabeazione fu sovrapposto un timpano spezzato ed accartocciato con lo stemma di famiglia, entro targa barocca. Nel posto d'onore sta il busto o mezza figura del cardinal Savo Millini autore della manomissione; che si preparò, in questo bel modo, il monumento da vivo. Morì nel 1701; ma prima di morire trovò maniera di offendere maggiormente il disgraziato monumento quattrocentesco, innalzando su due piedistalli di marmo giallo i busti dei suoi due fratelli premorti Pietro e Paolo Antonio. Questi due busti nascondono le statue e gli stemmi dei pilastri laterali. Le lunghe iscrizioni poi, incise nel marmo giallo, ci insegnano che Pietro fu vice-comandante della milizia pontificia e Paolo Antonio: *praefectus turmae loricatorum custodiae pontificiae*, che morì combattendo a Vienna contro i Turchi nel 1688. Sia pace all'anima sua... ma certo più turco dei Turchi fu il fratello cardinal Savo!

Il secondo monumento eretto nella cappella fu quello di Pietro Millini, fratello del cardinale Giovanni Battista. Egli nacque nel 1406, morì nel 1488; pel molto suo sapere fu creato Conte Palatino, quindi Perpetuo Cancelliere e Segretario del Popolo e Senato Romano; andò oratore per Roma al concilio di Basilea, e con buon successo; fu Conservatore nel 1462, proposto alle feste di Testaccio, ambasciatore del Popolo Romano a Pio II; Sisto IV gli concesse il contado e la signoria di Monterano. Fu qui sepolto dai figli Mario e Celso.

Del suo monumento oggi poco rimane e cioè la effigie del defunto nella bara e la iscrizione miseramente collocata al livello del pavimento presso

l'altare; tutto il resto è sparito. Siamo dunque innanzi ad un altro caso di deplorevole manomissione!

Il monumento di così insigne personaggio, fondatore della cappella, non poteva giacere in luogo secondario; esso dovette occupare la parete della cappella di fronte al monumento del card. Giov. Battista. Non sappiamo che forma avesse; ma, da ciò che ne rimane, possiamo ritenere che fosse di un tipo più modesto; simile, per esempio, a quello di M. Antonio Albertoni che vediamo nella stessa chiesa.

Probabilmente quando Giov. Battista e Pietro, per secondare l'impulso del loro patrono Sisto IV, costruirono la cappella; dovettero avere in animo di collocarvi soltanto i loro due monumenti. In questa supposizione mi conforta il non vedere nella cappella i depositi della moglie di Pietro e dei suoi figli Mario, Girolamo e Celso. La folla di monumenti di varie forme, l'uno all'altro sovrapposti, potè convenire allo spirito farraginoso dei Barocchi, ma dovè urtare il senso artistico, calmo e sereno dei Quattrocentisti.

Mario ed i fratelli forse non avranno voluto turbare la euritmica maestà dell'ambiente, nè offendere il pio e, ad un tempo, orgoglioso culto pei maggiori: essi probabilmente si saranno fatti seppellire nell'antica cappella gentilizia del Laterano. Non la pensarono così i tardi nepoti, ed il posto del monumento di Pietro oggi è occupato da quello del card. Gian Garzia Millini, nato in Firenze nel 1572, morto nel 1629. È opera pregevole dell'Algardi, al cui scalpello sono dovuti anche i busti di un Urbano (m. 1660) e un Mario (m. 1674), ambedue valorosi capitani; le urne dei quali sono incastrate nelle strette pareti che fiancheggiano l'altare. Quei busti sono belli, pieni di vita e di carattere, ma non ci bastano per perdonare all'Algardi ed ai suoi committenti la profanazione ed il cattivo gusto di quell'indigesto affastellamento di monumenti.

Oh quanto sarebbe stato desiderabile per l'estetica della cappella che, morti i suoi fondatori, la famiglia avesse avuto meno quattrini e sopratutto meno cardinali!

Ma veniamo alla torre. E quando dico torre intendo casa con torre; inquantochè questa è intimamente connessa con quella, sebbene ne spezzi apparentemente la continuità. Le due fronti, infatti, della casa che prospettano l'una sulla via dell' Anima, l'altra sulla via di Tor Millina, sono allineate rispettivamente con le due fronti della torre che occupa l'angolo di quelle due vie, e i due piani della casa sono a livello dei primi due piani della torre.

Questo bel gruppo monumentale ha subìto col tempo parziali modificazioni che facilmente un occhio esperto riconosce, diguisachè è possibile ricostituirne graficamente le antiche forme (v. fig. 63). La casa, adunque, era composta di due piani superiori con due file di finestre su ciascuna fronte; nessuna apertura nel piano terreno, sulla via dell'Anima; una piccola finestra ed il portone d'ingresso, sormontato da un occhio di bue, su via Tor Millina. La torre aveva ed ha quattro piani, due dei quali superano il tetto

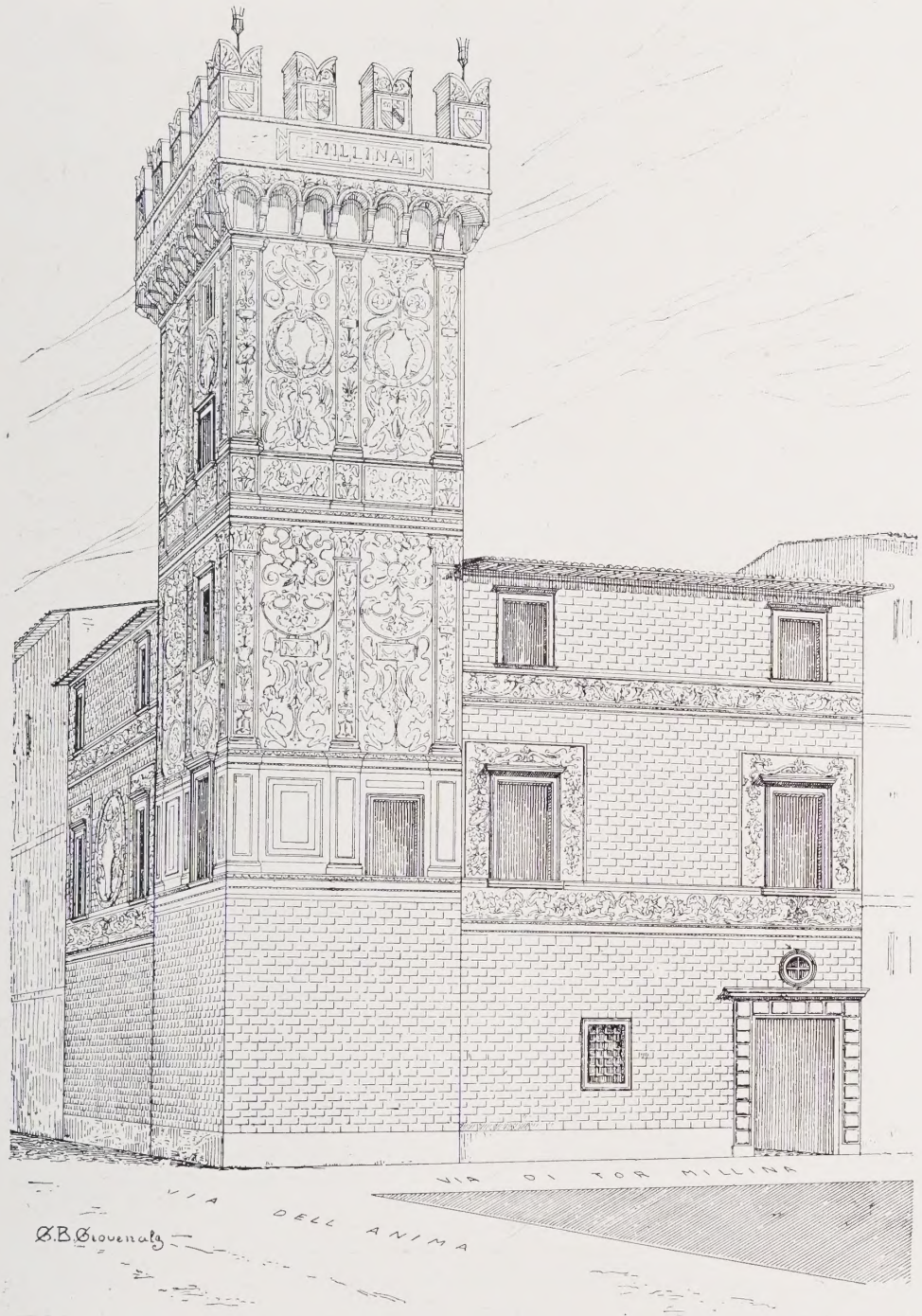


Fig. 63. — Case e torre nel 1491.

della casa; nella fronte orientale aveva una finestra per ciascun piano, nella fronte settentrionale una sola finestra al primo piano; la zona basamentale poi era cieca sopra ambedue le fronti. Essa torre è coronata dal ballatoio sostenuto da becchetelli a doppia mensola ed archetti tondi, sormontato da merli a pinne curvilinee. I merli sono quattro sulla fronte a tramontana, cinque sulla fronte a levante, che è alquanto più larga dell'altra. Oggi vediamo la torre coperta da tetto come la casa, mancano alcuni merli; le due file di finestre della casa più prossime alla torre sono state alquanto spostate dalla loro posizione originale e ne è stata aperta una fuori di asse nel secondo piano della torre; è stata finalmente aperta una porta di bottega nel basamento. Della casa, sulla via dell'Anima, rimane soltanto una porzione, quella adiacente alla torre, essendo stata l'altra verso Pasquino incorporata al palazzo attiguo.

La mostra bugnata intorno al portone, quelle semplicemente scorniciate che inquadrano le finestre, le cimase di queste e di quello, le mensole dei becchetelli, i cordoni del ballatoio sono in travertino; e così anche le cornici di davanzale pei brevi tratti corrispondenti ai vani di finestra. I cordoncini dei merli ed il copertime delle loro pinne sono in terra cotta; in terra cotta sono anche le lettere delle iscrizioni: MILLINA, sulle fronti del ballatoio. Tutto il resto è pittura o meglio graffito bianco e bruno che simula rilievo non solo nelle decorazioni ornamentali, ma anche nelle membrature architettoniche.

Fig. 64. — Zone dei davanzali.

Esaminiamo nei particolari queste decorazioni, distinguendo nettamente ciò che si vede da ciò che s'indovina per deduzione e sopratutto da ciò che nel disegno ho aggiunto di fantasia allo scopo di completare l'effetto d'insieme.

Incominciamo da quelle della casa che sono più semplici, più comuni, più conservate, diguisachè per delinearle nulla ho dovuto inventare. Le pareti nel piano terreno e nei fondi dei due piani superiori sono trattate a bugnato: bugne brune, refesso bianco; sotto le finestre di ciascun piano corre una zona decorativa sostenuta da un architrave intagliato, coronato da una cornice di davanzale. Il motivo ornamentale di queste zone varia nei due piani, ma si riproduce uniforme da un capo all'altro di ciascuna zona in ambedue le facciate (v. fig. 64).

Nella zona del primo piano vediamo, sulla cresta dei flutti, affrontarsi due a due, divinità del mare dal corpo bellissimo di donna, zampe di cavallo marino, dorso e coda di delfino. Esse, con le braccia inarcate, innal-

zano bende, che il vento rigonfia. Sulle code attorcigliate siedono leggermente puttini alati che s'affrontano due a due, intrecciando corone.

Nella zona del piano superiore la decorazione opportunamente diviene più semplice: due cornucopie cariche di frutti e fiori nascono dalla fessura nasale di un bucranio. Gli spazi compresi tra questo e quelle sono riempiti dall'opportuno svolazzare di nastri legati alle corna del bucranio. Gli spazi invece compresi tra i dorsi delle cornucopie sono occupati da mascheroni ai quali foglie d'acanto tengono luogo di capelli e barba.

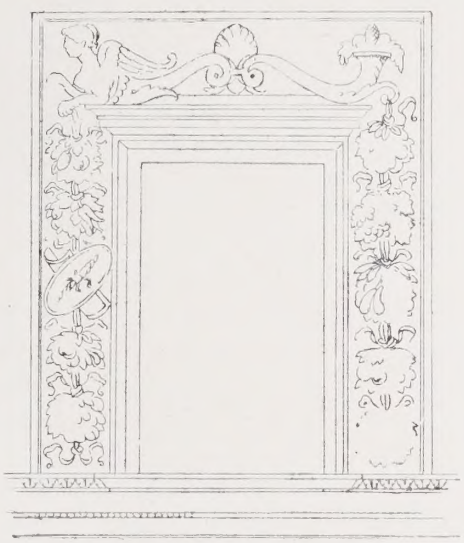


Fig. 65. — Finestre del 1° piano.

Partito decorativo meno usato ci offrono le finestre, intorno alle quali gira per tre lati un fascione ornamentale, che varia da finestra a finestra (v. fig. 65). In quella più prossima alla torre, sulla via di Tor Millina, vediamo due sfingi, dalla coda di delfino, accoccolate sulla cimasa di travertino, che si volgono il dorso. Le code loro s'incontrano rialzandosi sull'asse della finestra, ove un nodo ne lega le volute terminali e dal nodo sorge un finaletto a palme, formando così una specie di cappello o fastigio della cimasa. Ciascuna delle due sfingi sporge il busto oltre il profilo della cimasa ed abbranca un festone pendente lungo la mostra. Questo è composto da mazzetti di frutti e fiori ed è interrotto nel mezzo da un gruppo di scudi incrociati. Nella finestra prossima vediamo alle sfingi sostituiti corni d'abbondanza; ivi varia è la forma dei mazzetti e mancano i gruppi di scudi. Nelle due finestre della via dell'Anima sembra si ripetano con poche varianti questi motivi.

Fig. 66. – Stemma in Via dell'Anima.

Più interessante su questa fronte è un colossale stemma pontificio di cui s'indovinano i contorni fra le due finestre del primo piano. Esso non è graffito come il resto della facciata, ma dipinto a fresco. Oggi ne resta soltanto una metà perchè, come dicemmo, resta soltanto una metà della casa (v. fig. 66). La forma della targa è quella che dicesi a teschio di cavallo, essa è racchiusa in grande disco sull'orlo del quale gira un festone d'alloro verde con bacche gialle, interrotto da quattro legature e racchiuso fra due listelloni di color rosso. Lo stemma è sostenuto da due putti alati e sormontato dal triregno e dalle chiavi che s'incrociano in alto. Gli altri spazi sono garbatamente occupati dalle vitte del triregno e dagli svolazzi dei putti. Tutto ciò in parte si vede, in parte s'indovina; ma l'impresa dello stemma,

che doveva dirci il nome del papa, non si vede e non s'indovina col guardare: potrà forse indovinarsi ragionando. Lo tenterò dopo descritti i graffiti della torre.

Sono questi veramente che, per la loro singolarità, hanno attirato la mia attenzione; e dirò subito che, mentre la decorazione della casa è tanto spontanea da sembrare immaginata insieme con essa; quella della torre invece manifesta nella moltiplicità ed originalità stessa delle trovate lo sforzo compiuto dall'artista per secondare le ossature preesistenti.

L'altezza del bugnato basamentale supera quello della casa e si spinge fino alle soglie del primo piano. Due ordini architettonici costituiscono lo scomparto decorativo della torre, fino allo spiccato dei becchetelli: composito l'inferiore, dorico il superiore.

Perchè questa infrazione alle venerate regole dei precettisti ed ai suggerimenti che sulla razionale sovrapposizione degli ordini dettava e detta il Colosseo? Non saprei dirlo! Forse si volle evitare all'elegante composito quattrocentesco l'immediato contatto col pesante coronamento medioevale.

In tutta questa architettura lo scomparto delle altezze fu giudiziosamente studiato con l'intento di comprendere in ciascun ordine architettonico uno o due ordini di finestre senza tagliarne alcuna. Ciò spiega la eccessiva altezza dello stilobate nell'ordine inferiore; nel quale stilobate dovevano esser necessariamente comprese le finestre del primo piano. La semplicità poi delle sue riquadrature e cornici, costituisce un felice passaggio fra la gravezza del bugnato basamentale e le eleganze dell'ordine composito.

Esaminiamo uno ad uno i due ordini incominciando dall'inferiore: il composito.

Di quest'ordine si riconoscono benissimo i capitelli, dalle forme caratteristiche dell'epoca: due foglie angolari accartocciate in alto, una foglia frontale in basso, sopra a questa un fiore geometrizzato con volutine laterali. Si veggono anche bene le incorniciature dei pilastri, le basi attiche e l'architrave a modinature intagliate. Non altrettanto bene si distinguono le candeliere dei pilastri e le composizioni ornamentali nei pannelli compresi tra pilastro e pilastro. Quelle che ho disegnato nella fronte settentrionale sono di pura invenzione.

Nella fronte orientale rimangono tracce degli ornati nel pannello più prossimo allo spigolo saliente. Ivi la finestra volante del secondo piano figura esser sostenuta da un elegantissimo pieduccio a fondo di lampada, simile a quelli che sostengono i tanti cibori di Mino e suoi coetanei: nel centro del quale pieduccio, tra due grandi volute in forma di S, è uno scudo ogivale con lo stemma dei Mellini. Un leggero festone a due riprese sostenuto da tre borchie decora lo spazio sovrapposto alle finestre e poi, cadendo a destra e sinistra, occupa gli spazi compresi tra finestra e pilastri. In basso si scorge un medaglione con accenno di figure umane, ma è difficile indovinare come fosse collegato col rimanente. Dell'altra formella rimane soltanto, a mezza altezza, una cartella con alcuni svolazzi; e nel pila-

stro sinistro alcuni fogliami della candeliera. Anche il disegno di questa fronte ho completato di maniera su questi pochi elementi (v. fig. 63).

Molto meglio procedono le cose per quel che riguarda l'ordine dorico. Qui l'ornamentazione delle candeliere è visibilissima, specialmente sulla fronte settentrionale del pilastro d'angolo (v. fig. 67-*a*). Un'ara basamentale a testa d'ariete sostiene un vaso ansato d'onde nascono foglie d'acanto, poi un gruppo di scudi incrociati, poi una cartella, poi due grandi volute, finalmente un canestro di fiori e frutti. La formella del piedistallo di questo pilastro contiene due aquile addossate ad uno stelo centrale che sostiene un piatto su cui poggia un'arpia. È notevole la eleganza e l'equilibrio di questa piccola composizione.

Fig. 67. — Graffiti dell'ordine dorico.

Nel pannello aderente al pilastro sopra descritto si svolge una larga e robusta decorazione. In alto un gruppo di scudi incrociati, appesi ad una testa di leone; nel mezzo una grande corona circolare di alloro che racchiude uno stemma a cranio di cavallo; in basso sono due grifi affrontati che abbrancano uno stelo assiale. L'impresa dello stemma è sparita. La formella del basamento sottoposto a questo pannello riproduce un bassorilievo nel quale uomini nudi lottano con mostri marini. L'altro pannello in questa stessa fronte è simile a quello descritto; soltanto in luogo del gruppo di scudi vedesi una colossale testa di Medusa con volute e fiori d'acanto (v. fig. 67-*b*). Il medesimo motivo ritroviamo sulla fronte orientare nel pannello sinistro; solamente, essendo più larga la fronte, sono stati aggiunti, poco felicemente, due festoncini di fiori e frutti che riempiono gli spazi laterali, Nel destro, il posto dei grifi è occupato dalla finestra del piano terzo, il posto degli scudi o delle Gorgoni è occupato dalla finestra del piano quarto: resta quindi isolato a mezza altezza il grande festone circolare con lo stemma.

Non tutte le candeliere degli altri pilastri e non tutte le formelle del basamento dorico si prestano ad una restituzione; nel disegno ho ripetute le forme di quelli che ho potuto con certezza ricostruire e che ho sopra descritti. Aggiungo che sotto la finestra del terzo piano si distingue benissimo un pieduccio simile a quello della finestra descritta nell'ordine composito: ma in questa, sotto le volute, si vedono ancora due cornucopie (vedi fig. 67-*c*).

Ciò che v'ha di più originale nella torre è la decorazione del coronamento; e l'originalità nasce dall'inusitato accoppiamento di elementi orna-

mentali tratti dalla classica antichità con le forme medioevali dei becchetelli, del ballatoio, dei merli (v. fig. 68).

Il fondo dei becchetelli non è graffito, e neppure le volticine ove si vedono ancora le aperture dei piombatoi; ma la fronte è decorata da fasce concentriche agli archetti e da fiori di acanto che si ergono diritti a piombo delle mensole; mentre due foglie laterali, mollemente piegandosi, vanno ad incontrare altre foglie simili sulla sommità dell'archetto ove formano palmetta. Sulla fronte dei merli, entro riquadrature, si vedono stemmi gentilizi di sagoma ogivale; mentre le pinne sono decorate con volute e rosette, fave e foglie d'acanto, alla foggia delle classiche antefisse sepolcrali. Le imprese degli stemmi sono del tutto obliterate sulle fronti che prospettano le vie; ma, nella fronte che sovrasta la casa verso ponente, si distingue in uno dei merli lo stemma dei Millini ed in altra il medesimo stemma spaccato con lo stemma dei Cibo. È da supporre che questi due stemmi alternativamente si ripetessero su tutti gli altri merli.

Fig. 68. — Coronamento della torre.

Terminato questo lungo e trito inventario dei graffiti onde il buon gusto quattrocentesco rivestì la torre e le case dei Millini, voglio tentare di rispondere ad alcune spontanee domande. A quale pontefice appartiene lo stemma di Via dell'Anima? Perchè sulla torre è lo stemma dei Cibo? Torre e case sono coeve?

Alle famiglie nobili, ai cardinali ed agli ambasciatori era lecito alzare sulle loro case lo stemma del pontefice regnante; ed abbiamo molteplici tracce e memorie di quest'uso. Conservatissimo è ancora lo stemma colossale di Paolo III dipinto sopra una modesta casetta in via S. Salvatore in Campo. Inoltre sappiamo dal Burcardo che ai 30 d'agosto 1486 l'Oratore di Napoli in Roma fu accompagnato, come di solito, alla Casa dei Millini prossima all'Ospedale dei Tedeschi [1]; ma mi sembra difficile attribuire ad esso l'erezione dello stemma, perchè accanto a quello del papa avrebbe dovuto collocare quello del suo re. È molto più logico ritenere che il conte palatino Pietro Millini, il quale con la moglie Rita e coi figli ivi abitava; appena avuto da Sisto IV il contado e la signoria di Monterano, per riconoscenza e per legittimo orgoglio innalzasse lo stemma del pontefice. Che se nella medesima casa avesse abitato Gio. Battista creato cardinale nel 1476 dallo stesso papa, lo stemma avrebbe avuto doppia ragion d'esistere.

[1] Burchardt, *Diario*, p. 158.

In quanto allo stemma Cibo la cosa è più chiara. Ricordiamo che Mario figlio primogenito ed erede di Pietro, Scrittore Apostolico e Cancelliere perpetuo di Roma, Doganiere del sale ecc. prese per moglie Ginevra di Domenico Cibo nipote di Innocenzo VIII. Fu di questo parentado stipulato istromento ai 13 luglio 1491. Ai 26 d'ottobre del medesimo anno seguì lo sborso della dote che fu di tremila ducati d'oro in oro, che il detto Mario assicurò sopra un casale chiamato Capitignano confinante con altro suo nel territorio di Mentana, come anche sopra la sua casa nel rione Parione [1]. L'Alveri crede si tratti delle case tra via dell'Anima e Piazza Navona ove allora abitava l'ambasciatore di Spagna: ma lo stemma Cibo che troviamo sui merli della torre ci fa veramente credere che la dote fosse assicurata sulla casa avita.

Siccome gli stemmi Cibo sono certamente contemporanei degli altri graffiti, ritengo che tutti fossero eseguiti nell'occasione delle nozze cioè nel 1491.

Aggiungerò che lo stile della decorazione assai bene corrisponde a tale data perchè essa, pur conservando le grazie quattrocentesche, non ne mostra più le durezze primitive; mentre già vi si indovina la sicura opulenza che avrà l'arte del Cinquecento. Lo stemma papale di via dell'Anima invece, a quanto se ne vede, sembra di un disegno meno corretto e certamente più primitivo.

Riassumendo: a me sembra potersi ritenere, fino a prova contraria, che la torre medioevale abbia avuto nel sec. XV, per opera di Pietro Millino importanti restauri e che in quell'occasione sia stata ricostruita la casa o per lo meno le sue facciate, secondo lo stile dell'epoca, dipinto lo stemma di Sisto IV e forse altre decorazioni policrome che oggi non vediamo più, perchè sostituite da graffiti. Il nuovo signore Mario in occasione del suo matrimonio con Ginevra Cibo, pur rispettando lo stemma pontificio che attestava glorie di famiglia, rivestì torre e casa del nuovo magnifico ammanto.

Quel che ho dichiarato fin dal principio relativamente alla storia dei Millini, ripeto ora: ho voluto appena sfiorare l'argomento. Come la storia della famiglia meriterebbe di essere studiata coi documenti d'archivio, così questi monumenti meriterebbero di essere messi in completa luce con attenti rilievi, penetrando nell'interno per misurare e scalcinare; salendo con ponti e scale sino ai tetti ed ai merli, per toccare e calcare i graffiti, che io ho soltanto veduto da strada.

Era mio desiderio richiamare sul simpatico argomento l'attenzione degli studiosi; e, se a questo fossi riuscito, avrei bene adempiuto l'ufficio della cote aguzzando i ferri altrui.

G. B. Giovenale.

[1] Alveri, *l. c.*

ATTI ACCADEMICI

ANNO 1909.

Presidente: GIULIO TADOLINI, scultore - *Vice Presidente:* G. B. GIOVENALE, architetto - *Ex Presidente:* CESARE MACCARI, pittore - *Segretario del Consiglio:* ADOLFO APOLLONI, scultore.

Riassunto dei Verbali delle Assemblee generali.

10 gennaio - Assemblea straordinaria. — Intervenuti: C. Maccari, Presidente; G. Tadolini, V. Presidente; A. Apolloni, Segretario del Consiglio; G. Pasolini; M. Moretti; G. Magni; E. Almagià; L. Pigorini; L. Mariani; F. Hermanin; Ot. Brioschi; M. Manfredi; T. Di Lorenzo; A. Innocenti; G. Pinza; G. Podesti; G. Berardi; A. Del Gallo di Roccagiovine; A. Corelli; R. Kanzler; P. Ioris; E. Ximenes; N. Cantalamessa Papotti; G. Sartorio; E. Gallori; U. Balzani; G. Finali; C. Duran; F. Petiti; G. B. Giovenale; F. Galassi; L. Bazzani; E. Ovidi; G. Sciuti; G. Tabacchi; J. Benlliure; A. Galli. Per indisposizione del Segretario dell'Accademia prof. Tomassetti, funge da Segretario il prof. Apolloni.

Prendono possesso i nuovi Accademici: marchese *Alberto Del Gallo di Roccagiovine* e barone *Rodolfo Kanzler*.

Il Segretario comunica il telegramma della Dama di onore di S. M. la Regina che ringrazia degli auguri inviati a S. M. per il genetliaco: partecipa la consegna del legato dell'estinto Accademico prof. L. Seitz da parte della vedova; il dono del ritratto del professore Brunicow da parte della consorte e da lei eseguito.

Il Presidente prof. Maccari che lascia la sua carica espone le varie funzioni da lui esercitate per l'Accademia, tra le quali primeggia la semplificazione eseguita dei capitali di essa con acquisti e rinvestimenti opportuni, che aprono la via alla prossima trasformazione edilizia dell'Accademia, in causa della espropriazione per il monumento Capitolino. L'Assemblea accoglie con applausi il resoconto del Presidente che ha potuto in mezzo alle più urgenti occupazioni adoperarsi a vantaggio dell'Accademia. Il nuovo Presidente prof. Tadolini che prende possesso della sua dignità, pronuncia un discorso inaugurale in cui riassume la storia dell'Accademia, la importanza dei privilegii onde fu arricchita da tutti i Governi succedutisi in Roma, e deplorando l'abbandono dell'insegnamento pubblico delle Belle Arti da essa fatto nel 1873, propugna l'idea di rivendicare ad essa una funzione più elevata ma non meno vantaggiosa per sè e per le Arti, che innalzi l'Accademia dal modesto incarico di amministrare lasciti privati, partecipando al movimento odierno dell'arte. E ciò completando per i giovani lo studio dell'arte, con la istituzione nella sua residenza di scuole pratiche di perfezionamento nei varii rami dell'attività artistica, come la

pittura ad affresco, la lavorazione in marmo, le applicazioni architettoniche ecc. Aggiunge che per ottenere tale intento sarebbe necessario all'Accademia l'appoggio del Governo, che dovrebbe tener conto dei numerosi concorsi di pensioni e borse di studio a profitto dei giovani artisti che l'Accademia bandisce annualmente; che il momento presente è propizio per iniziare e raggiungere simile ideale riforma, e un esempio se ne è già avuto con l'affidamento che il Governo ha dimostrato all'Accademia per la scuola della medaglia, ottenuta sotto la presidenza del Senatore Monteverde. Conclude che profittando della nuova sistemazione della città, quando pure non si potesse rimanere nella sede attuale, si potrebbe cercare di ottenere una sede più degna: ma che è da sperarsi invece che la tradizionale e secolare residenza non subisca menomazioni, anzi venga degnamente ampliata per riordinare la Galleria e le opere d'arte che ogni anno aumentano, le collezioni, l'archivio, ove giacciono documenti d'interesse storico ed artistico.

Il discorso accolto da vivissimi applausi è stato stampato e distribuito a tutti gli Accademici.

29 gennaio - *Assemblea ordinaria.* — Intervenuti: G. Tadolini, Presidente; G. B. Giovenale, V. Presidente; A. Apolloni, Segretario del Consiglio; Ot. Brioschi; M. Manfredi; A. Corelli; F. Gai; A. Innocenti; G. Berardi; F. Galassi; F. Petiti; A. Galli; A. Zocchi; E. Maccagnani; N. Cantalamessa Papotti; C. Busiri; T. Di Lorenzo; P. Ioris; D. Bruschi; G. Di Gregorio; G. Guidi; G. Cellini; A. Lanzi; M. Moretti; G. Tomassetti, Segretario dell'Accademia.

Il Segretario partecipa il decesso degli Accademici prof. *Luigi Fontana* e prof. *Giulio Podesti*, partecipa inoltre che il Consiglio Accademico ha nominato Commissario della Finanza il prof. A. Innocenti; che la classe d'architettura ha dato esecuzione al concorso Montiroli.

Il prof. Galassi comunica che il Comune di Roma ha accettato le modificazioni al Piano regolatore, proposte dall'Accademia di S. Luca insieme con le Società artistiche e tecniche di Roma.

L'Assemblea, su proposta del prof. Apolloni, plaude agli artisti spagnoli Villegas, Benlliure e Querol, per il nobile esempio di offrire loro opere pregevoli a favore dei danneggiati Calabro-Siculi.

Vengono eletti Accademici di merito pittori i sigg. *Giovanni Capranesi* e *Giovanni Costantini*, e Accademico di onore, il principe *Alfonso Doria-Pamphilj*.

28 febbraio. - *Assemblea straordinaria.* — Intervenuti: G. Tadolini, Presidente; A. Apolloni, Segretario del Consiglio; E. Ovidi; T. Di Lorenzo; A. Zocchi; A. Lanzi; G. A. Sartorio; G. T. Rivoira; C. Busiri; C. Kambo; A. Innocenti; E. Maccagnani; N. Cantalamessa Papotti; Ot. Brioschi; M. Moretti; P. Blaserna; F. Galassi; F. Petiti; R. Kanzler; A. Galli; G. Raggio; G. Berardi; G. Cellini; P. Ioris; G. Costantini; G. Capranesi; A. Doria Pamphily; G. Tomassetti, Segretario.

Prendono possesso i nuovi Accademici *Giovanni Costantini, Giovanni Capranesi*, principe *Alfonso Doria Pamphily*.

Il prof. Sartorio invita la Presidenza ad interessarsi della sorte del monumento Siriaco, scoperto al Gianicolo.

Il Segretario dell'Accademia, legge la commemorazione degli artisti prof.ri *Luigi Fontana* e *Giulio Podesti*. Viene eletto Consigliere nella classe di architettura, il prof. *Carlo Busiri*.

9 maggio. - *Assemblea ordinaria.* — Intervenuti: G. Tadolini, Presidente; G. B. Giovenale, V. Presidente; A. Apolloni, Segretario del Consiglio; P. Ioris; Ot. Brioschi; M. Lancellot Croce; A. Innocenti; T. Di Lorenzo; A. Lanzi; G. Cellini; G. Capranesi; E. Gallori; M. Moretti; F. Galassi; G. Costantini; L. Bazzani; G. Guidi; F. Gai; A. Galli; F. Petiti; G. Berardi; I. Benlliure; A. Corelli; P. Piacentini; G. Tomassetti, Segretario.

Il Presidente partecipa l'esito del Concorso Albacini di scultura; comunica di aver inviato le congratulazioni agli Accademici duca L. Torlonia e prof. P. Michetti per la nomina a Senatori e di aver diretto una lettera al Ministro della P. Istruzione per interessarlo alla preservazione delle mura urbane primitive in via delle Finanze: partecipa l'invio del ritratto dell'estinto accademico prof. L. Seitz da parte della vedova.

Viene eletto Accademico di merito nella classe di architettura il prof. *Raffaele Ojetti.*

Il prof. Di Lorenzo raccomanda che l'Accademia sia rappresentata alla commemorazione di *Paolo Mercuri.*

L'Assemblea, su proposta del prof. Apolloni, delibera di fare pratiche presso le autorità perchè la Villa Borghese venga tolta dallo stato di decadenza in cui si trova e non venga più oltre alterato il suo carattere con modifiche e superfetazioni.

Il Segretario partecipa di aver esortato il cav. *Cesare De Cupis* a lasciare in legato all'Accademia la sua pregevole collezione di copie e transunti di documenti, relativi alla storia di Roma e sua campagna, da lui raccolti in trent'anni di lavoro. L'Assemblea applaude vivamente.

30 maggio. – *Assemblea straordinaria.* — Intervenuti: G. Tadolini, Presidente; G. B. Giovenale, V. Presidente; A. Apolloni, Segretario del Consiglio; E. Gallori; M. Grazioli; C. Busiri; Ot. Brioschi; U. Balzani; G. Raggio; G. Costantini; L. Mariani; M. Moretti; G. T. Rivoira; G. Capranesi; G. Berardi; F. Gai; M. Lancelot Croce; F. Galassi; G. Navone; G. Sergi; C. Kambo; G. di Gregorio; F. E. Triebel; C. Tenerani; G. Cantalamessa; G. Tomassetti, Segretario.

Prendono possesso i nuovi Accademici *Raffaele Ojetti* e *F. E. Triebel.*

Il Presidente partecipa il dono dell'auto-ritratto da parte del prof. G. Guidi; il risultato del concorso Albacini di scultura; l'esito del giudizio della Commissione per il lascito Müller, con l'acquisto del quadro " Monte Circeo „ del prof. *G. A. Sartorio;* la partecipazione dell'Accademia alle feste commemorative di *Paolo Mercuri* e di *Alessandro Vittoria.*

Viene eletto Consigliere nella classe di Pittura il prof. *G. Guidi.*

Il Segretario commemora *Paolo Mercuri.*

L'Assemblea, su proposta del marchese di Roccagiovine, decide di far pratiche presso le autorità, per la tutela dei monumenti della valle Capena.

11 luglio. – *Assemblea straordinaria.* — Intervenuti: G. Tadolini, Presidente; G. Trabacchi; E. Ovidi; F. Gai; A. Innocenti; R. Ojetti; M. Moretti; C. Bertini-Attilj; G. Magni; G. di Gregorio; E. Almagià; A. Galli; A. Venturi; A. Salinas; G. Pinza; W. Amelung; W. Helbig; T. Di Lorenzo; P. Piacentini; A. Busiri-Vici; C. Busiri; C. Berardi; G. Cellini; A. Lanzi; Chr. Hüelsen; J. Morris Moore; G. Tomassetti, Segretario.

Prendono possesso i nuovi Accademici *Vittorio Mariani, Walter Amelung, John Morris Moore.*

Il Presidente partecipa che il Ministro della P. Istruzione ha inviato una lettera, compiacendosi dello zelo dell'Accademia per la conservazione delle antiche mura di Roma, promettendo di provvedere secondo i voti di essa.

Il prof. Venturi propone che l'Accademia celebri la ricorrenza trecentenaria della morte di *Federico Zuccari, Michelangelo da Caravaggio* ed *Annibale Caracci* con una commemorazione dei tre artisti. L'Assemblea accoglie con plauso la proposta e dà a lui l'incarico della commemorazione.

L'Assemblea festeggia il cinquantesimo anno di Accademicato del prof. *Andrea Busiri-Vici,* al quale viene consegnata una medaglia d'argento commemorativa.

Riassunto dei Verbali del Consiglio Accademico.

22 gennaio. – Intervenuti: G. Tadolini, Presidente; G. B. Giovenale, V. Presidente; C. Maccari, ex-Presidente; A. Apolloni, Segretario del Consiglio; G. Magni; E. Maccagnani; G. Monteverde; A. Innocenti; G. Tomassetti, Segretario.

Il prof. Apolloni esprime il rimpianto del Consiglio per la morte del collega *Giulio Podesti.*

Viene eletto Commissario di Finanza architetto, il prof. *Augusto Innocenti.*

Viene eletto Consigliere architetto, il prof. *Gaetano Koch.*

4 febbraio. – Intervenuti: G. Tadolini, Presidente; G. B. Giovenale, V. Presidente; G. A. Sartorio; F. Gai; M. Moretti; D. Bruschi; E. Maccagnani; F. Galassi; A. Innocenti; P. Ioris; A. Galli; G. Trabacchi; G. Tomassetti, Segretario.

Viene deliberata la concessione delle Sale Accademiche per l'inaugurazione della R. Scuola della Medaglia.

Viene decisa la compilazione degli elenchi degli oggetti d'arte dell'Accademia, da inviarsi al Ministero della P. Istruzione.

Vien dato l'incarico al Presidente di nominare una Commissione che studii i rimedi da adottarsi contro i pericoli d'incendio.

19 febbraio. – Intervenuti: G. Tadolini, Presidente; G. B. Giovenale, V. Presidente; E. Maccagnani; M. Moretti; F. Galassi; E. Gallori; D. Bruschi; A. Innocenti; A. Galli; P. Ioris. G. Trabacchi; G. Tomassetti, Segretario.

Vengono approvate le proposte del prof. Giovenale sull'ordinamento della Segreteria.

Su proposta del Presidente si decide che venga sottoposto al Consiglio lo stato patrimoniale dell'Accademia.

Viene eletto Consigliere architetto il prof. *Carlo Busiri,* per la rinuncia del prof. Koch.

11 marzo. – Intervenuti: G. Tadolini, Presidente; G. B. Giovenale, V. Presidente; C. Maccari, ex Presidente; A. Apolloni, Segretario del Consiglio; F. Gai; G. Magni; C. Busiri; I. Beullinre; A. Innocenti; M. Moretti; P. Ioris; A. Sartorio; G. Trabacchi; F. Galassi; G. Tomassetti, Segretario.

Il Presidente comunica la relazione della Commissione per la nuova Sede Accademica, la quale venuta a conoscenza che il progetto per la sistemazione dell'area posteriore al monumento a Vitt. Emanuele non è ancora determinato, ha stabilito di vigilare affinchè appena ciò sia avvenuto, si possa in base a tale progetto fare una proposta concreta.

Viene concesso al Sig. *Calori,* pensionato Albacini, di eseguire un nuovo bozzetto da presentare all'Accademia, in sostituzione del primo di proporzioni eccessive.

Il Presidente della Commissione Amministrativa prof. Gai, presenta il bilancio preventivo per il 1909 e lo Stato patrimoniale dell'Accademia.

Viene eletto Commissario di Finanza architetto, il prof. *Carlo Busiri.*

26 marzo. – Intervenuti: G. Tadolini, Presidente; G. B. Giovenale, V. Presidente; A. Apolloni, Segretario del Consiglio; P. Ioris; A. Innocenti; G. Trabacchi; F. Gai; C. Busiri; N. Cantalamessa Papotti; A. Galli; F. Galassi; G. Tomassetti Segretario.

Viene presentata la Relazione del giudizio del Concorso Albacini per l'incisione della medaglia.

Su proposta del prof. Giovenale, s'incarica la Commissione Amministrativa di studiare e stabilire quali debbano essere i rapporti finanziarii dell'Accademia con i fondi dei Concorsi.

14 aprile. – Intervenuti: G. Tadolini, Presidente; G. B. Giovenale, V. Presidente; A. Apolloni, Segretario del Consiglio; F. Galassi; I. Benlliure; A. Sartorio; A. Galli; E. Mac-

cagnani; M. Moretti; G. Trabacchi; C. Tenerani; C. Busiri; P. Ioris; N. Cantalamessa Papotti; G. Monteverde; E. Gallori; G. Tomassetti, Segretario.

Viene confermato in carica il Segretario del Consiglio prof. *Adolfo Apolloni.*

Vien rimessa alla Classe di Architettura la domanda fatta dagli eredi Truzzi del giudizio per un Concorso dell'Orfanotrofio di Genzano.

Vien presentata la Relazione della Commissione incaricata di studiare i mezzi per prevenire i pericoli d'incendio.

Vien dato incarico al Presidente di concludere le trattative col Ministero del Tesoro circa i locali dell'Accademia per la R. Scuola della Medaglia.

Il Presidente della Commissione Amministrativa prof. Gai presenta il bilancio consuntivo del 1908 che viene approvato.

3 maggio. – Intervenuti: G. Tadolini, Presidente; G. B. Giovenale, V. Presidente; C. Maccari, ex Presidente; M. Moretti; E. Gallori; G. Trabacchi; E. Maccagnani; G. Magni; A. Sartorio; N. Cantalamessa Papotti; F. Gai; A. Galli; A. Innocenti; C. Busiri; G. Tomassetti, Segretario.

Il Presidente della Commissione di Finanza prof. Gai, presenta la relazione sul nuovo locale da concedersi al Ministero del Tesoro per la R. Scuola della Medaglia, e sulle spese relative.

Viene proposto Accademico di merito architetto, il prof. *Raffaele Ojetti,* da presentarsi all'Assemblea per l'elezione.

Su proposta del prof. Apolloni, si delibera di scrivere al Ministero della P. Istruzione affinchè impedisca la demolizione delle mura primitive di Roma, scoperte in via delle Finanze.

Il prof. Apolloni propone che l'Accademia intervenga presso il Sindaco di Roma, per a tutela e la conservazione della Villa Borghese.

18 maggio. — Intervenuti: G. Tadolini, Presidente; G. B. Giovenale, V. Presidente; C. Maccari, ex Presidente; A. Apolloni, Segretario del Consiglio; F. Gai; A. Sartorio; G. Magni; P. Bruschi; A. Innocenti; M. Moretti; P. Ioris; A. Galli; G. Tomassetti, Segretario.

Il Presidente riferisce sulla conclusione delle trattative col Ministero del Tesoro circa i locali per la R. Scuola della Medaglia.

Vengono nominati Commissari dell'Accademia, per il giudizio dell'acquisto Müller, i proff. *Domenico Bruschi* e *Francesco Gai*, oltre il Presidente.

25 maggio. — Intervenuti: G. Tadolini, Presidente; G. B. Giovenale, V. Presidente; A. Galli; N. Cantalamessa Papotti; M. Moretti; E. Maccagnani; A. Innocenti; E. Gallori; F. Gai; P. Ioris; F. Galassi; G. Tomassetti, Segretario.

Vengono incaricati di rappresentare l'Accademia per l'inaugurazione del busto a *Paolo Mercuri* i proff. *Tommaso Di Lorenzo* e *Alberto Galli.*

Viene proposto Consigliere pittore, il prof. *Guido Guidi.*

Vengono proposti Accademici di onore il sig. *Iohn Morris Moore* e *Walter Amelung,* da presentarsi all'Assemblea per l'elezione.

18 giugno. — Intervenuti: G. Tadolini, Presidente; G. B. Giovenale, V. Presidente; A. Apolloni, Segretario del Consiglio; F. Gai; N. Cantalamessa Papotti; A. Innocenti; P. Ioris; M. Moretti; E. Maccagnani; G. Monteverde; G. Magni; C. Busiri; A. Sartorio; G. Tomassetti, Segretario.

Il Presidente riferisce sugli accordi presi col Ministero del Tesoro per celebrare la premiazione della R. Scuola della Medaglia nella Residenza Accademica.

Viene discussa la quistione della conservazione della zona monumentale di Roma, e si decide di scrivere in proposito al Ministro della P. Istruzione.

Su proposta dei proff. Innocenti e Apolloni, viene deliberato di festeggiare il cinquantesimo anno di Accademicato del prof. *Andrea Busiri-Vici*.

7 luglio. — Intervenuti: G. Tadolini, Presidente; G. B. Giovenale, V. Presidente; P. Ioris; A. Sartorio; G. Magni; A. Innocenti; G. Guidi; F. Gai; G. Trabacchi; M. Moretti; A. Galli; C. Busiri; F. Galassi; G. Monteverde; G. Tomassetti, Segretario.

Viene comunicata la lettera del Ministro della P. Istruzione, che ha riscontrato il voto dell'Accademia per la conservazione dei monumenti e delle piante della zona archeologica.

Viene approvato il bilancio preventivo per il 1909.

23 luglio. — Intervenuti: G. Tadolini, Presidente; G. B. Giovenale, V. Presidente; A. Apolloni, Segretario del Consiglio; F. Gai; P. Piacentini; A. Innocenti; G. Magni; E. Maccagnani; P. Ioris; C. Busiri; G. Tomassetti, Segretario.

Viene approvata la relazione del giudizio del Concorso Montiroli (architettura).

Viene approvato l'ordine del giorno della classe di Architettura per la istituzione della Scuola superiore di Architettura.

26 novembre. — Intervenuti: G. Tadolini, Presidente; A. Apolloni, Segretario del Consiglio; E. Maccagnani; F. Gai; A. Innocenti; P. Ioris; G. Trabacchi; C. Busiri; M. Moretti, N. Cantalamessa Papotti; C. Tenerani; R. Ojetti; G. Magni; A. Galli; F. Galassi; G. Tomassetti, Segretario.

Viene deliberato di contribuire al prossimo Congresso di Architettura in Roma.

Su proposta del Segretario: si dà incarico al prof. Galli di presentare una lettera dell'Accademia al banchetto in onore dell'accademico prof. *Chr. Huelsen* che lascerà Roma.

Viene proposta la conferma della Presidenza attuale, da presentarsi all'Assemblea.

Vengono discusse le proposte di riforme dei Concorsi Albacini (scultura); Montiroli (architettura); Poletti (architettura); Balestra (scultura); Clementino (scultura), presentate dalle Classi rispettive.

Il prof. Apolloni richiama l'attenzione del Consiglio sugl'inconvenienti delle nuove costruzioni in Villa Borghese (giardino zoologico).

29 dicembre. — Intervenuti: G. Tadolini, Presidente; G. B. Giovenale, V. Presidente; A. Apolloni, Segretario del Consiglio; C. Busiri; A. Innocenti; M. Moretti; E. Gallori; A. Sartorio; E. Maccagnani; N. Cantalamessa Papotti; C. Tenerani; F. Galassi; P. Ioris. Per indisposizione del prof. Tomassetti funge da Segretario il prof. Apolloni.

Vien presentata la Relazione del giudizio del concorso Werstappen (pittura di paesaggio) e si delibera di provocare un nuovo giudizio.

Si approva la Relazione del giudizio del concorso Poletti (scritto d'arte).

Vien comunicato il decesso dell'Accademico prof. *Giuseppe Trabacchi*.

Viene eletto Sovrintendente alla Galleria di Scultura, il prof. *Emilio Gallori*.

Il Presidente della Commissione di Finanza prof. Gai, presenta il bilancio preventivo per il 1910, che viene approvato.

Viene riconfermato Commissario della Finanza pittore, il prof. *Francesco Gai*.

Riassunto dei Verbali delle Classi.

CLASSE DI PITTURA.

15 novembre. — Intervenuti: F. Gai, Presidente della Classe; C. Maccari; C. Busiri; P. Ioris; G. Costantini; G. Capranesi; G. A. Sartorio; I. Benlliure; G. Tomassetti, Segretario.

Vengono discusse le modificazioni da apportarsi ai Concorsi Poletti (scritto d'arte) e Originali (pittura).

10 dicembre. — Intervenuti: F. Gai, Presidente; C. Maccari; A. Corelli; F. Petiti; G. Raggio; G. Cellini; O. Brioschi; P. Ioris; G. Costantini; A. Sartorio; L. Bazzani; G. Tomassetti, Segretario.

Viene giudicato il Concorso Werstappen (pittura di paesaggio): premiato *Beppe Ciardi.*

CLASSE DI SCULTURA.

15 marzo. — Intervenuti: G. Tadolini, Presidente dell'Accademia e della Classe; N. Cantalamessa Papotti; A. Zocchi; A. Galli; A. Lanzi; T. Di Lorenzo; G. Berardi; G. Trabacchi; G. Tomassetti, Segretario.

Viene giudicato il Concorso Albacini (incisione della medaglia). Il Concorso viene annullato per deficienza dei saggi presentati.

3 maggio. — Intervenuti: G. Tadolini, Presidente; E. Maccagnani; E. Gallori; G. Trabacchi; N. Cantalamessa Papotti; A. Apolloni; G. Tomassetti, Segretario.

Vengono esaminati i documenti ed i bozzetti dei concorrenti al Concorso Albacini (scultura).

18 maggio. — Intervenuti: G. Tadolini, Presidente; G. Trabacchi; E. Maccagnani; A. Apolloni; N. Cantalamessa Papotti; G. Monteverde; E. Gallori; A. Galli; G. Tomassetti, Segretario.

Viene giudicato il concorso Albacini (scultura). Per la deficienza dei saggi presentati, vengono conferiti soltanto il secondo premio al sig. *Riccardi* e il terzo al sig. *Conti.*

8 novembre. — Intervenuti: A. Apolloni; E. Maccagnani; F. Gai; C. Busiri; F. E. Tribel, N. Cantalamessa Papotti; A. Galli; G. Tomassetti, Segretario.

Vengono discusse le riforme e modificazioni da apportarsi al Concorso Albacini (in scultura).

17 dicembre. — Intervenuti: G. Tadolini, Presidente; N. Cantalamessa Papotti; A. Galli.

Vengono scelti i temi per i Concorsi Albacini e Balestra da giudicarsi nell'anno 1910.

CLASSE DI ARCHITETTURA.

25 e 26 gennaio. — Intervenuti: G. B. Giovenale, Presidente della Classe; P. Piacentini; M. Manfredi; A. Innocenti; F. Galassi; G. Magni; M. Moretti; G. de Gregorio; G. Tomassetti, Segretario.

Vengono esaminati i documenti dei concorrenti al Concorso Montiroli e viene scelto il tema per la prova estemporanea.

16 febbraio. — Intervenuti: G. B. Giovenale, Presidente; G. Magni; A. Innocenti; C. Busiri; M. Moretti; F. Galassi; G. Tomassetti, Segretario.

Vengono studiati e discussi i progetti per la nuova residenza Accademica.

21 aprile. — Intervenuti: G. B. Giovenale, Presidente; G. Magni; M. Moretti; A. Innocenti; F. Galassi; G. de Gregorio; G. Tomassetti, Segretario.

Viene discussa la domanda per il giudizio del Concorso per un orfanotrofio da erigersi in Genzano, rivolta all'Accademia dagli eredi Truzzi.

Viene scelto Accademico di merito residente l'architetto *Raffaele Ojetti,* da presentarsi al Consiglio e all'Assemblea per l'elezione.

16 luglio. — Intervenuti: C. Tenerani; M. Moretti; P. Piacentini; M. Manfredi; A. Innocenti; G. de Gregorio; G. Magni; F. Galassi.

Viene giudicato il Concorso Montiroli. Premiati: *Arnaldo Foschini* e *Augusto Antonelli.*

21 luglio. — Intervenuti: G. B. Giovenale, Presidente; G. Magni; A. Innocenti; M. Manfredi; P. Piacentini; F. Galassi; M. Moretti; C. Tenerani; C. Busiri.

Viene approvata la relazione del Concorso Montiroli.

I proff. Magni e Galassi presentano una proposta sull'istituzione della Scuola superiore di Architettura, e un ordine del giorno relativo da presentarsi al Consiglio.

19 novembre. — Intervenuti: G. Tadolini, Presidente dell'Accademia; F. Gai; A. Innocenti; C. Busiri; G. Magni; F. Galassi; C. Tenerani; R. Ojetti; G. Tomassetti, Segretario.

Vengono discusse le proposte di riforme da apportarsi ai Concorsi di Architettura (Montiroli, Balestra, Clementino, Poletti).

Commissioni.

Commissione amministrativa. — F. Gai, Presidente; E. Maccagnani, C. Busiri.

Commissione per lo studio dei mezzi per prevenire i pericoli d'incendio nella Sede Accademica: G. Tadolini; G. B. Giovenale; A. Apolloni; F. Galassi.

Commissione per il giudizio Müller: G. Tadolini; F. Gai; D. Bruschi.

Voti e deliberazioni prese nelle Adunanze Accademiche.

Lettera inviata a S. E. il Ministro della Pubblica Istruzione in ordine alla conservazione delle mura primitive di Roma, in via delle Finanze:

« Roma, 5 maggio 1909.

« Eccellenza,

« Sento il dovere di rivolgermi all'autorità dell'E. V. perchè si compiaccia intervenire in un fatto, che preoccupa grandemente ogni persona colta ed amante delle più vetuste memorie di questa grande eccelsa metropoli, e molto maggiormente questa R. Accademia, le cui costituzioni impongono di cooperare alla difesa delle memorie stesse.

« Una società di speculatori intende di demolire un cospicuo avanzo delle mura primitive di Roma, di recente scoperte nella nuova via aperta tra quella delle Finanze e quella di Quintino Sella, con il pretesto di pubblica utilità, la quale non è plausibile nel caso, nè richiesta da alcuno.

« Questa R. Accademia, nell'adunanza Consigliare del 3 corrente, si è vivamente preoccupata del pericolo che sovrasta un così venerando monumento, e mi ha formalmente incaricato di richiamare su ciò la sollecita e benevola attenzione dell'E. V. che ha dato non poche prove d'illuminato zelo in simili evenienze. Nella fiducia che l'E. V. vorrà accogliere questo doveroso tributo dell'Accademia al nobile intento, mi dichiaro col debito ossequio

« di V. E.
« *Il Presidente*
f.to « GIULIO TADOLINI ».

Risposta di S. E. il Ministro della P. Istruzione:

Roma, 1° giugno 1909.

« Mi è grato constatare come codesta illustre Accademia abbia preso vivo interesse, affinchè non venga distrutto quel tratto di antiche mura che è venuto in luce presso la via delle Finanze.

« Ma il nobile voto di codesto Consesso fu già prevenuto da questa Amministrazione, la quale ha provveduto che, a termini della vigente legge sulla conservazione dei monumenti, quel vetusto e cospicuo avanzo del recinto urbano sia conservato e si sentì il Consiglio superiore dell'Antichità.

f.to « RAVA ».

Lettera inviata a S. E. il Ministro della Pubblica Istruzione, in ordine alla conservazione dei monumenti e delle piante esistenti nella zona della passeggiata archeologica in Valle Capena:

« Roma, 21 giugno 1909.

« Eccellenza,

« Il sottoscritto, Presidente della R. Ins. Accademia di Belle Arti di S. Luca, adempie l'incarico ricevuto dal Consiglio Accademico, presentando all'E. V. un voto di plauso per il Suo intervento in favore delle antichità e delle cose d'arte, in occasione dell'apertura della zona archeologica suburbana. Sarà memorabile nel governo dell'E. V. questa pagina che dimostra la sollecitudine nell'impedire che, nel suolo destinato dalla geniale idea di Guido Baccelli al godimento delle memorie storiche ed artistiche di Roma antica, si manomettessero monumenti per costruire una misurata strada moderna non richiesta da veruna necessità.

« In mezzo a questa benemerenza del Governo in sì grave circostanza, l'Accademia fa appello al sentimento artistico ed all'alta mente dell'E. V., affinchè la zona antica non venga privata di quella secolare ornamentazione di margini verdeggianti nella pendice di villa Mattei, ove la pineta sostituisce il bosco della Ninfa Egeria, nell'area del semenzaio Comunale e in quella della vigna già Orsini.

« Essendo che tutto ciò costituisce un complesso di malinconica ma attraente bellezza decantata dai poeti di ogni paese, tutto gioverà ad accrescere, quale cornice maestosa, la fantastica figura dei ruderi, degli archi, dei sepolcri, liberati che saranno dalle informi muraglie moderne, che ne ascondono la veduta ai passeggeri.

« Dopo ciò, permetterà l'E. V. che egli, riassumendo il voto formulato dall'Accademia, si auguri di ottenere dal Governo: che i criterî generali del relativo progetto, cioè il *rettifilo,* la *simmetria,* la *sezione stradale costante* e la *prestabilita altimetria* vengano coordinati alle cospicue memorie ed alle bellezze artistiche quivi esistenti, ed a quelle, che per i lavori stessi verranno a presentarsi nel suolo che racchiude la porta Capena, il tempio di

Mercurio, l'ara della Fortuna reduce, eretta in onore di Augusto, ed altre memorie che in nessun altra occasione più propizia della presente potranno essere rimesse in luce.

« Tuttociò subordinato all'elevato intelletto dell'E. V. e dei Suoi degni dipendenti, dovrà tornare a gloria della eterna città.

« Con il massimo ossequio

« di V. E.
« *Il Presidente*
f.to « GIULIO TADOLINI ».

Risposta di S. E. il Ministro:

« Grato alla S. V. Ill.ma e ai membri tutti di codesta Accademia per l'efficace interessamento da Loro sempre dimostrato nelle più gravi e importanti questioni artistiche, intervenendo con l'illuminato e autorevole consiglio, pregiomi comunicarle che, in seguito alle mie vive premure, ho ricevuto dalla Real Commissione per la zona monumentale ampie assicurazioni che, nello svolgimento del grandioso disegno, essa vuole informare l'opera sua al maggior rispetto così dei ruderi e dei monumenti antichi, come degli alberi e delle piante che alle imponenti rovine dànno meraviglioso e suggestivo sfondo.

« Mi sono nondimeno affrettato a trasmettere i voti di codesta insigne e benemerita Accademia all'illustre Presidente della Commissione stessa, sicuro che egli, al quale stanno tanto profondamente a cuore le ragioni dell'arte e il bene di Roma, non mancherà di tenerne la maggiore considerazione.

« *Il Ministro*
f.to « RAVA ».

Ordine del giorno in merito alla istituzione di una Scuola superiore di Architettura, votato dal Consiglio nella seduta del 23 luglio:

« L'Accademia di S. Luca, per lasciti di illustri architetti, bandisce sovente premi e « pensioni ai giovani studenti di architettura, lo Stato ha pure i suoi pensionati, ma pur- « troppo la mancanza di una scuola di Architettura impedisce a questi giovani che affron- « tarono con successo le lotte per l'arte nostra, di raccogliere il frutto dei loro studi e della « loro intelligenza.

« La Classe, prendendo occasione dal risultato del Concorso Montiroli, augurandosi « che non sia lontano il giorno in cui anche in Italia venga istituita la Scuola superiore di « Architettura, invita intanto il Consiglio perchè si nomini una Commissione con l'incarico « di studiare a fondo la questione e possibilmente promuovere la istituzione, mediante « la cooperazione dell'Accademia ».

ATTI ACCADEMICI

ANNO 1910.

Presidente: Giulio Tadolini, scultore – *Vice-Presidente:* G. B. Giovenale, architetto – *Ex Presidente:* Cesare Maccari, pittore – *Segretario del Consiglio:* Adolfo Apolloni, scultore.

Riassunto dei Verbali delle Assemblee generali.

9 gennaio. – *Assemblea ordinaria.* — Intervenuti: G. Tadolini, Presidente; G. B. Giovenale, V. Presidente; A. Apolloni, Segretario del Consiglio; F. Gai; F. Petiti; A. Innocenti; M. Lancelot Croce; T. Di Lorenzo; L. Bazzani; G. Magni; F. Galassi; M. Moretti; C. Tenerani; P. Ioris; F. E. Triebel; G. Berardi; C. Busiri. Per indisposizione del Segretario prof. G. Tomassetti, funge da Segretario il prof. Apolloni.

Il prof. Apolloni commemora gli Accademici estinti, professori *Valentino Cerruti, Alessandro Betocchi, Giuseppe Trabacchi, Enrico de Geymüller* e conte *Filippo Vitali.*

Il prof. Triebel partecipa il decesso degli Accademici corrispondenti professori *Charles F. Mac-Kim* e *Augusto St-Gaudens;* e il prof. Apolloni ne tesse l'elogio.

Il Segretario partecipa che il Consiglio ha confermato in carica l'attuale Presidenza. L'Assemblea applaudisce vivamente.

Il prof. Apolloni ritorna a proporre che l'Accademia si adoperi presso le autorità competenti perchè si ponga un riparo alle continue manomissioni arrecate alla Villa Borghese; deplora la progettata costruzione di una caserma presso la Torre delle Milizie; chiede quindi che l'Accademia nomini un delegato nella Commissione di vigilanza delle Associazioni artistiche, storiche e archeologiche di Roma, per trattare di questi argomenti.

Il prof. Busiri richiama l'attenzione dei Colleghi nelle costruzioni che si fanno in Castel Sant'Angelo per sistemare i Congressi del 1911. Il prof. Galassi spiega che detti lavori sono provvisori.

Il Presidente si dichiara d'accordo col prof. Apolloni, sulle questioni da lui svolte e presenta inoltre un ordine del giorno sulla vendita del Palazzo Farnese da comunicarsi al Ministro della P. Istruzione, che viene approvata all'unanimità.

23 gennaio – *Assemblea straordinaria* — Intervenuti, G. Tadolini, Presidente; R. Ojetti; P. D. Pasolini; A. Corelli; Ot. Brioschi; A. Venturi; G. Sergi; G. Capranesi; G. Berardi; F. Galassi; E. Ovidi; F. Gai; L. Mariani; T. Di Lorenzo; M. Moretti; C. Busiri; E. Gallori; F. E. Triebel; G. Pinza; N. Cantalamessa Papotti; G. Magni; E. Almagià; A. Innocenti; F. Hermanin; P. Ioris; G. Cellini; C. Bertini-Attilj; A. Lanzi; E. Pigorini-Beri; W. Amelung; G. Tomassetti, Segretario.

Si conferiscono i premi ai vincitori dei Concorsi accademici.

Il Presidente prof. Tadolini dà conto dell'operato della sua presidenza durante l'anno 1909, tanto nella parte artistica, quanto in quella amministrativa. Il suo discorso è vivamente applaudito.

Il Segretario commemora l'Accademico defunto, prof. *Lorenzo Valles.*

Il prof. Venturi legge una dotta conferenza per la commemorazione del terzo centenario della morte di *Federico Zuccari, Annibale Caracci, Michelangelo da Caravaggio*, che viene calorosamente applaudita.

29 marzo – *Assemblea straordinaria.* — Intervenuti: G. Tadolini, Presidente; A. Apolloni, Segretario del Consiglio; F. Petiti; E. Cruciani-Alibrandi; G. Capranesi; T. Di Lorenzo; M. Moretti; L. Mariani; L. Pigorini; E. Ovidi; F. Galassi; I. Morris Moore: A. Del Gallo di Roccagiovine; F. E. Triebel; G. T. Rivoira; R. Ojetti; E. Pigorini Beri; C. Busiri; C. Tenerani; F. Gai; A. Lanzi; C. Bertini-Attilj; I. Benlliure. Per indisposizione del Segretario prof. Tomassetti, funge da Segretario il prof. Apolloni.

Il Presidente partecipa le trattative svolte col Comitato dei festeggiamenti pel 1911, onde ottenere una sala speciale per le opere degli Accademici nel palazzo dell'Esposizione; riferisce che una Commissione speciale nominata dal Consiglio sta attuando le disposizioni relative alla Biblioteca Sarti, contenute nella convenzione col Comune di Roma.

Il prof. Rivoira presenta una pubblicazione del sig. *Marc Farcy Raynaud* inviata in dono.

Viene eletto Accademico d'onore, *Sir Rennell Rodd*, ambasciatore d'Inghilterra in Roma.

Il prof. Ovidi legge una dissertazione sul palazzo Farnese, nella quale riassumendo la origine e la storia dei possessi di Casa Farnese e i loro successivi passaggi, stabilisce quale sia la condizione giuridica di quell'insigne edificio nel momento presente, in cui tanto si è discusso e tanto si è cercato di fare per impedire che esca dal patrimonio nazionale. L'Assemblea applaudisce vivamente il discorso e ne decide all'unanimità la pubblicazione a spese dell'Accademia.

10 aprile – *Assemblea straordinaria.* — Intervenuti: G. Tadolini, Presidente; A. Apolloni, Segretario del Consiglio; Ot. Brioschi; F. Galassi: T. Di Lorenzo; F. Petiti; N. Cantalamessa Papotti; G. Di Gregorio; G. Raggio; P. D. Pasolini; P. Blaserna; R. Lanciani; C. Kambo; E. Ovidi; U. Balzani; J. Morris-Moore; M. Moretti; L. Mariani; F. T. Rivoira; F. E. Triebel; A. Doria-Pamphilj; W. Helbig; A. Innocenti; R. Ojetti; G. Berardi; G. Pinza; Rennell Rodd; M. Lancelot Croce; C. Busiri. Per indisposizione del Segretario prof. Tomassetti funge da Segretario il prof. Apolloni.

Prende possesso il nuovo Accademico d'onore *Sir Rennell Rodd*, ambasciatore d'Inghilterra.

Il Presidente comunica che la sezione delle Belle Arti del Comitato dei festeggiamenti del 1911, ha concesso una sala speciale per le opere degli Accademici.

Il prof. Morris-Moore pronunzia un discorso *Del paesaggio nelle pitture di Raffaello.* In esso l'oratore chiamando giustamente di attualità questo tema, poichè in questo mese appunto ricorre l'anniversario della nascita del Sanzio, parla di Raffaello paesista, notando come il sommo artefice traesse dalle sue campagne urbinati e poi dalle umbre del suo maestro Perugino, l'ispirazione che si rivela continuamente nei paesaggi che adornano le sue ineffabili Madonne. « E per quello spirito di gentilezza innata che lo rendeva così affettuoso e generoso coi suoi simili, a moltissimi dei paesaggi che completano le sue pitture, soleva infondere vita, popolandone gli sfondi di piccole figure umane ». Qui l'oratore si trattiene sul fascino che esercitano sullo spettatore queste piccole figure secondarie sì, ma che vivono ed agiscono, come vivono ed agiscono le figure principali nel *Parnaso*, nella *Disputa del Sacramento*, nella Camera della Segnatura. Fa quindi un'accurata analisi della « sintesi dello spazio » e della « legge dei contrasti » e della vaghezza delle forme e delle movenze di questi piccoli personaggi nei paesaggi del Sanzio, e particolareggia con esempî descrittivi i segni caratteristici dei paesaggi stessi. Infine, dopo aver passati in rassegna varii capilavori Raffaelleschi, chiude l'argomento augurandosi che, unicamente in virtù del tema e non

già per appagare alcuna sua vanità personale, rimanesse nei colti uditori di questa sua rapida rievocazione dei paesaggi del Sanzio, l'impressione di un inno alla valentia dell'artefice eternamente giovane, il cui nome oggi dopo più di quattro secoli, sarebbe vergogna fosse ignorato da un fanciullo dodicenne « non solo nella vostra Italia », egli dice, « che ebbe la fortuna di dargli i natali, ma nella mia meno fortunata Inghilterra ». L'oratore è fatto segno ad una simpatica dimostrazione degli Accademici e ai ringraziamenti del Presidente.

12 giugno. – *Assemblea ordinaria.* — Intervenuti: G. Tadolini, Presidente; A. Apolloni, Segretario del Consiglio; P. Piacentini; F. Galassi; T. Di Lorenzo; E. Stramucci; G. Berardi; G. Guidi; C. Busiri; A. Galli; M. Manfredi; A. Zocchi; M. Moretti: A. Lanzi; R. Ojetti; F. Gai; P. Ioris; G. Cellini; C. Tenerani. Continuando la malattia del Segretario prof. Tomassetti, funge da Segretario il prof. Apolloni.

Il Presidente partecipa il prossimo giudizio del nuovo Concorso Albacini della medaglia, istituito d'accordo col Ministero del Tesoro; la nomina del prof. Maccagnani Commissario dell'Accademia per la R. Scuola della Medaglia; il risultato del giudizio dell'acquisto *Müller* (scultura tedesca; premiato il sig. *Everding*); l'accettazione del legato De Cupis da parte dell'Accademia; il dono di un opuscolo dal sig. *L. Callari*, e del Bollettino del Ministero dei Lavori Pubblici dal comm. *di Gregorio;* le congratulazioni inviate a monsignor Duchesne per la nomina ad Accademico di Francia; il decesso dell'Accademico prof. *Gaetano Koch*; la proposta dell'Accademia di Bologna circa un voto da comunicarsi al Governo sulle nomine dei Direttori delle Gallerie e Musei.

Vengono nominati i prof. *Cellini, Magni* e *Apolloni* Commissarii per l'acquisto di opere per la Biblioteca Sarti.

Il prof. Piacentini commemora il defunto prof. *Gaetano Koch.* I proff. Galli e Tenerani chiedono che la commemorazione sia stampata. Il prof. Galassi a questo proposito insiste che l'Accademia manifesti la sua vitalità al mondo esteriore con la pubblicazione degli Atti accademici, e presenta un ordine del giorno relativo, che viene approvato all'unanimità.

12 settembre. – *Assemblea straordinaria.* — Intervenuti: G. Tadolini, Presidente; G. B. Giovenale, V. Presidente; G. Monteverde; E. Maccagnani; M. Lancelot Croce; G. Raggio; M. Grazioli; A. Innocenti; M. Moretti; G. di Gregorio; G. Guidi; F. E. Triebel; E. Ovidi; G. Berardi; G. Cellini; G. Costantini; A. Sartorio; L. Bazzani; G. Capranesi; R. Ojetti; M. Manfredi; P. Piacentini; F. Galassi.

Il Presidente partecipa l'ordine del giorno del Consiglio che deplora la distruzione della macchia di Grottaferrata, e che fu comunicato al Ministro della P. Istruzione. Partecipa una lettera del Comitato per le feste del 1911, che ritornando sulla precedente deliberazione, dichiara di non poter concedere nei locali dell'Esposizione, che una sala soltanto per tutte le associazioni artistiche di Roma.

Viene approvato l'ordine del giorno presentato dai prof. Ovidi e Monteverde sulla totale ricostruzione del palazzetto di Venezia nella nuova area all'uopo destinata.

28 dicembre. – *Assemblea ordinaria.* — Intervenuti: G. Tadolini, Presidente; G. B. Giovenale, V. Presidente; A. Apolloni, Segretario del Consiglio; C. Duran; G. Capranesi; R. Ojetti; G. Berardi; P. Ioris; A. Innocenti; A. Zocchi; G. Costantini; E. Maccagnani; F. E. Triebel; M. Moretti; Brioschi; G. Cellini; A. Galli; C. Busiri; F. Gai; A. Corelli; T. Di Lorenzo; F. Galassi.

Il Presidente partecipa il dono di alcuni esemplari della pubblicazione del prof. Sartorio sulla Galleria Accademica, fatto dall'editore Garzoni-Provenzani.

Il prof. Apolloni comunica i risultati del Concorso Albacini (medaglia), Albacini (scultura), Balestra (scultura).

Il Presidente partecipa i decessi degli Accademici proff. *Ludovico Knaus, Nicola Cantalamessa Papotti, Domenico Bruschi.*

Vengono eletti il nuovo V. Presidente prof. *Francesco Gai* e il nuovo Segretario del Consiglio prof. *Mario Moretti.*

Riassunto dei Verbali del Consiglio Accademico.

28 gennaio. — Intervenuti: G. Tadolini, Presidente; C. Maccari, ex Presidente; F. Gai; A. Innocenti; E. Maccagnani; G. Monteverde; G. Magni; C. Busiri; P. Ioris; A. Galli; A. Sartorio; G. Tomassetti, Segretario.

Il Presidente partecipa di aver comunicato il voto dell'Accademia per il palazzo Farnese, al Ministro della P. Istruzione che ha dato promessa d'interessamento.

Quindi partecipa l'accesso alla Biblioteca Sarti dei Commissari del Comune di Roma proff. *Trinchieri* e *Carrara*. Viene dato incarico ai proff. *Magni* e *Innocenti* ed al Segretario di studiare la convenzione del Sarti col Comune, onde procedere alla nomina della nuova Commissione.

Il prof. Sartorio propone che l'Accademia si opponga alla decisione della Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti circa la percentuale che essa è solita imporre sul premio Müller.

13 febbraio. — Intervenuti: G. Tadolini, Presidente; A. Apolloni, Segretario del Consiglio; F. Galassi; E. Maccagnani; G. Guidi; F. Gai; P. Ioris; G. Magni; A. Innocenti; M. Moretti; C. Busiri; G. Monteverde; A. Galli; P. Piacentini; G. Tomassetti, Segretario.

Viene proposto di richiedere la concessione di una sala speciale per gli artisti romani nella Esposizione di Belle Arti del 1911.

I proff. *Magni* e *Innocenti* riferiscono circa lo studio da loro eseguito della convenzione col Comune di Roma per la Biblioteca Sarti.

Viene deliberata l'ammissione dei concorrenti al Concorso Albacini (scultura).

Viene proposto Accademico d'onore *Sir Rennell Rodd*, ambasciatore d'Inghilterra, da presentarsi all'Assemblea per l'elezione.

7 marzo. — Intervenuti: G. Tadolini, Presidente; G. B. Giovenale, V. Presidente; C. Maccari, ex Presidente; A. Apolloni, Segretario del Consiglio; A. Innocenti; P. Ioris; F. Gai; E. Maccagnani; M. Moretti; G. Magni; C. Busiri; E. Gallori. Per indisposizione del Segretario prof. Tomassetti, funge da Segretario il prof. Apolloni.

Il Presidente comunica la risposta del Presidente del Comitato dei festeggiamenti per il 1911, circa la concessione di una sala speciale nell'Esposizione di Belle Arti: si decide di procedere a nuovi accordi.

I proff. Magni e Innocenti riferiscono sulla Biblioteca Sarti: vien deciso di sottoporre la quistione a nuovo studio.

8 aprile. — Intervenuti: G. Tadolini, Presidente; C. Maccari, ex Presidende; A. Apolloni, Segretario del Consiglio; P. Ioris; A. Innocenti; G. Magni; G. Monteverde; C. Busiri; M. Moretti; F. Gai; A. Sartorio; C. Tenerani; N. Cantalamessa Papotti; E. Maccagnani; F. Galassi. Continuando l'indisposizione del Segretario prof. Tomassetti, funge da Segretario il prof. Apolloni.

Su proposta del prof. Apolloni, si decide di scrivere al Ministro degli esteri perchè provveda a far nominare un rappresentante dell'Italia nella giuria del Concorso internazionale per il monumento della Telegrafia a Berna.

Il Presidente riferisce che il Comitato per le feste del 1911 ha concesso una sala speciale nell'Esposizione di Belle Arti all'Accademia di S. Luca e all'Associazione artistica internazionale. Quindi comunica la relazione della Commissione incaricata dello studio della nuova residenza dell'Accademia, avv. Kambo.

Viene discussa la proposta del prof. Sartorio circa la percentuale imposta dalla Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti, sul premio Müller; si decide di rimetterne lo studio al Consulente legale dell'Accademia.

Il prof. Magni riferisce sulla Biblioteca Sarti e legge la sua relazione; questa viene approvata e si dà incarico al prof. Magni e al Bibliotecario, prof. Gatti, di accordarsi col Comune per la nomina di una Commissione unica.

Il Presidente comunica una lettera del cav. C. De Cupis, che invita l'Accademia ad assicurarsi del lascito da lui fatto del materiale relativo alla Storia di Roma e sua campagna. Vien dato l'incarico alla Presidenza di informarsi esattamente degli oneri che ne deriverranno all'Accademia.

Il Presidente partecipa una lettera del Ministro del tesoro, che accoglie la proposta dell'Accademia circa l'ammissione alla R. Scuola della medaglia, del pensionato Albacini.

Viene approvato il programma del Concorso Albacini (medaglia).

12 maggio. — Intervenuti: G. Tadolini, Presidente; G. B. Giovenale, V. Presidente; C. Maccari, ex Presidente; A. Apolloni, Segretario del Consiglio; E. Gallori; P. Ioris; I. Benlliure; G. Guidi; A. Innocenti; M. Moretti; F. Gai; G. Monteverde; E. Maccagnani; P. Piacentini; F. Galassi; C. Busiri; N. Cantalamessa Papotti. Funge da Segretario il prof. Apolloni.

Il Presidente comunica una lettera del Presidente dell'Associazione Artistica internazionale, che ringrazia della concessione di tre quadri fatta dall'Accademia, per l'Esposizione del Ritratto. Partecipa di aver inviato all'Ambasciatore d'Inghilterra, Accademico d'onore, le condoglianze per la morte del Re Edoardo. Quindi riferisce circa gli accordi presi col cav. C. De Cupis sul lascito dei suoi manoscritti all'Accademia.

Comunica il parere dell'avv. C. Kambo, legale dell'Accademia, circa la percentuale alla Società degli Autori e Cultori di Belle Arti sul premio Müller, e cioè che il lascito Müller è un acquisto, e quindi soggetto alla percentuale, poichè il concorrente all'Esposizione accetta tutte le condizioni contenute nel programma.

Viene dato incarico alla Presidenza di nominare i delegati dell'Accademia, perchè d'accordo con quelli del Comune, procedano allo studio della quistione della Biblioteca Sarti.

Viene letta una lettera del Sotto-segretario di Stato per gli affari Esteri, che partecipa essere già stato provveduto alla nomina del Commissario italiano per il Concorso internazionale di Berna.

Il prof. Moretti comunica la relazione della Commissione per la nuova residenza dell'Accademia.

Viene approvato il bilancio consuntivo del 1909.

Viene approvata l'ammissione dei concorrenti al Concorso Albacini (medaglia).

4 giugno. — Intervenuti: G. Tadolini, Presidente; G. B. Giovenale, V. Presidente; A. Apolloni, Segretario del Consiglio; A. Sartorio; A. Innocenti; G. Guidi; M. Moretti; P. Ioris; G. Magni; C. Busiri; N. Cantalamessa Papotti; F. Galassi; P. Piacentini. Funge da Segretario il prof. Apolloni.

Il Presidente dà lettura di una lettera dell'Ambasciatore d'Inghilterra, che ringrazia delle condoglianze inviategli per la morte di Re Edoardo; quindi comunica le lettere della sig.ra Koch, del Senatore Cruciani-Alibrandi, dell'avv. Kambo e del prof. Capranesi, che ringraziano delle condoglianze inviate loro per la morte dei loro congiunti. Viene dato incarico al prof. Piacentini di commemorare in una prossima Assemblea il prof. *Gaetano Koch.*

Il Presidente partecipa i ringraziamenti di mons. Duchesne, per le congratulazioni a lui fatte per la nomina a membro dell'Istituto di Francia. Partecipa quindi il dono di pubblicazioni dal sig. *L. Càllari* e dal prof. *Di Gregorio.* Riferisce sulla consegna della Galleria di Scultura al nuovo sovrintendente prof. Gallori; sulla accettazione del lascito De Cupis e sulla consegna presane dalla Presidenza; sulla nomina dei professori *Gai* e *Galassi* a commissarii dell'Accademia per la Biblioteca Sarti.

Viene poi deliberato di presentare all'Assemblea la proposta dell'Accademia di Bologna circa il voto da presentarsi al Governo contro l'esclusione degli artisti dai posti di Direttori di Musei e Gallerie.

Viene eletto rappresentante dell'Accademia nella Commissione per la R. Scuola della Medaglia il prof. *E. Maccagnani.*

Vengono nominati Commissarii dell'Accademia per il giudizio Müller, i professori *Apolloni* e *Sartorio*, oltre al Presidente.

7 luglio. — Intervenuti: G. Tadolini, Presidente; G. B. Giovenale, V. Presidente; N. Cantalamessa Papotti; F. Gai; G. Guidi; C. Busiri; P. Ioris; A. Innocenti; C. Tenerani; A. Galli; G. Magni.

Il Presidente comunica il risultato del Concorso Albacini (medaglia), e la decisione della classe di bandirlo nuovamente. Partecipa che il prof. Sartorio ha donato il proprio busto in marmo (opera del Candona). Partecipa che il discorso del prof. Ovidi sul Palazzo Farnese è stato pubblicato e diffuso largamente, incontrando il plauso generale. Comunica infine il risultato del giudizio per l'acquisto Müller (scultura tedesca: premiato il sig. *Everding*).

Si discute a lungo sui provvedimenti da adottarsi per il servizio della Segreteria.

Vien deciso di associarsi alla proposta dell'Accademia di Bologna, in ordine alla nomina dei Direttori dei Musei e Gallerie.

6 settembre. — Intervenuti; G. Tadolini, Presidente; G. B. Giovenale, V. Presidente; G. Guidi; A. Sartorio; M. Moretti; E. Maccagnani; G. Monteverde; F. Galassi; E. Gallori; A. Innocenti; A. Galli; P. Piacentini. Funge da Segretario il prof. Apolloni.

Viene approvato all'unanimità un ordine del giorno del prof. Giovenale, circa la minacciata distruzione della storica selva di Grottaferrata e si delibera di darne comunicazione al Ministro della P. Istruzione, e di farlo stampare e distribuire.

Vien votato l'ordine del giorno del prof. Monteverde da presentarsi all'Assemblea sulla totale ricostruzione del palazzo di Venezia, in seguito alla richiesta del Sindaco di Roma.

18 novembre. — Intervenuti: G. Tadolini, Presidente; G. B. Giovenale, V. Presidente; A. Apolloni, Segretario del Consiglio; A. Innocenti; M. Moretti; C. Busiri; E. Maccagnani; P. Ioris; F. Gai, Funge da Segretario il prof. Apolloni.

Il Presidente comunica la revoca della concessione di una sala speciale da parte del Comitato dell'Esposizione del 1911. Comunica la lettera del Ministro della P. Istruzione in risposta al voto per la selva di Grottaferrata.

Partecipa la richiesta di quadri dell'Accademia da parte del Comitato dell'Esposizione del Ritratto Italiano in Firenze nel 1911: vien deciso di non accordare le opere domandate, per non esporle ad eventuali rischi.

Il prof. Apolloni propone che negli Atti dell'Accademia venga inserita la pubblicazione di documenti interessanti dell'Archivio accademico: la discussione viene rimandata.

Si discute sui nuovi provvedimenti per il servizio della Segreteria.

Viene nominato Conservatore dei disegni di Architettura dell'Accademia il prof. *R. Ojetti.*

Il Presidente comunica il risultato del Concorso Albacini (medaglia).

9 dicembre. — Intervenuti: G. Tadolini, Presidente; G. B. Giovenale, V. Presidente; A. Apolloni, Segretario del Consiglio; A. Galli; M. Moretti; A. Innocenti; F. Galassi; C. Busiri; P. Ioris; F. Gai; E. Maccagnani; T. Di Lorenzo ;C. Tenerani; G. Magni; A. Sartorio; Funge da Segretario il prof. Apolloni.

Il Segretario del Consiglio presenta la relazione del giudizio dei Concorsi Albacini e Balestra (scultura).

Vengono discussi i provvedimenti da adottarsi per la Segreteria.

Il Presidente presenta uno schema per la pubblicazione degli atti dell'Accademia: si delibera di nominare a tal uopo una Commissione speciale, incaricando il Presidente della scelta dei Commissarii.

Viene scelta la terna per l'elezione del V. Presidente della Classe di pittura, da presentarsi all'Assemblea (prof.ri Ioris; Gai; Benlliure).

Viene scelta la terna per l'elezione del Segretario del Consiglio, della classe di Architettura, da presentarsi all'Assemblea (prof.ri Moretti; Busiri; Galassi).

Riassunto dei Verbali delle Classi.

CLASSE DI SCULTURA.

14 aprile. — Intervenuti: G. Tadolini, Presidente dell'Accademia e della Classe; E. Gallori; E. Maccagnani; T. Di Lorenzo; A. Lanzi.

Viene scelto il tema per il nuovo Concorso Albacini (incisione della medaglia).

25 giugno. — Intervenuti: G. Tadolini, Presidente; A. Lanzi; E. Maccagnani; A. Zocchi.

Viene scelto il tema per la prova estemporanea del Concorso Albacini (medaglia).

28 giugno. — Intervenuti: G. Tadolini, Presidente; A. Lanzi; E. Maccagnani; T. Di Lorenzo; A. Galli; F. E. Triebel; A. Zocchi; N. Cantalamessa Papotti.

Viene giudicato il Concorso Albacini (medaglia). Per la deficienza dell'unico saggio presentato, non si conferisce il premio.

7 luglio. — Intervenuti: G. Tadolini, Presidente; M. Lancelot Croce; T. Di Lorenzo; N. Cantalamessa Papotti; A. Galli; F. E. Triebel.

Viene modificato il programma del nuovo Concorso Albacini (incisione della medaglia) e viene scelto il tema relativo.

20 ottobre. — Intervenuti: G. Tadolini, Presidente; F. E. Triebel; A. Apolloni; G. Berardi; A. Lanzi.

Viene scelto il tema per la prova estemporanea del Concorso Albacini (incisione della medaglia).

27 ottobre. — Intervenuti: G. Tadolini, Presidente; A. Apolloni; A. Lanzi; F. E. Triebel; T. Di Lorenzo; G. Berardi; A. Galli; E. Maccagnani.

Viene giudicato il Concorso Albacini (incisione della medaglia); premiato *Torquato Tamagnini.*

8 dicembre. — Intervenuti: G. Tadolini, Presidente; A. Apolloni; F. E. Triebel; E. Maccagnani; A. Zocchi; E. Gallori; A. Galli.

Viene giudicato il Concorso Balestra: premiato *Giulio Cozzoli.*

Viene giudicato il Concorso Albacini (in scultura): per la insufficienza dei saggi presentati si conferisce soltanto il secondo premio a *Corrado Corelli.*

Commissioni.

Commissione amministrativa: F. Gai, Presidente; E. Maccagnani; C. Busiri.

Commissione per la nuova residenza Accademica: G. Tadolini; G. De Gregorio; P. Piacentini; M. Moretti; E. Gallori; P. Ioris; G. B. Giovenale.

Commissione per la Biblioteca Sarti: F. Gai; F. Galassi.

Commissione per l'acquisto di opere per la biblioteca Sarti: G. Cellini; G. Magni; A. Apolloni.

Commissione per il riordinamento dei disegni di Architettura e di Pittura: R. Ojetti; F. Gai e P. Ioris.

Commissione per il giudizio Müller: G. Tadolini; A. Apolloni; A. Sartorio.

Voti e deliberazioni prese nelle Adunanze Accademiche.

Voto emesso dall'Assemblea generale, nella seduta del 9 gennaio, in ordine al Palazzo Farnese:

« La R. Accademia di Belle Arti di S. Luca, in vista dell'odierna discussione circa la « eventuale alienazione del palazzo Farnese a straniero governo, essendo nel dovere, « imposto dalla sua costituzione approvata con R. Decreto, di adoperarsi presso le com- « petenti autorità per la difesa dei monumenti nazionali, fa fervidi voti presso S. E. il « Ministro della Istruzione e Belle Arti, affinchè questo palazzo, che è il più insigne del « rinascimento, e nel quale gareggiano in prodigi di valore un Sangallo, un Michelangelo, « un Della Porta, un Vignola, un Caracci ed uno Zuccari, venga conservato nel patrimonio « nazionale, come una delle più nobili memorie, per il decoro e per la gloria d'Italia. ».

Risposta di S. E. il Ministro:

Roma, 3 febbraio 1910.

« Prendo atto del voto fatto all'unanimità da codesta Reale Insigne Accademia, nell'a- « dunanza generale del 9 corrente, perchè lo Stato acquisti il Palazzo Farnese. Senza potere « ora entrare nel merito dell'argomento, assicuro la S. V. e i Suoi colleghi che questo « Ministero seguiterà a dedicare sempre ogni sua cura alla tutela del patrimonio artistico « nazionale.

« *Il Ministro*
f.to « DANEO »

Voto emesso del Consiglio Accademico, nella seduta del 7 luglio, in ordine alla nomina dei Direttori dei Musei e delle Gallerie:

« L'Accademra di S. Luca, associandosi alle proposte dell'Accademia di Belle Arti di « Bologna, fa voti perchè sia riveduta la legge 1 agosto 1907 sul personale delle antichità « e belle arti, che impedisce agli artisti di concorrere ai posti di Direttori dei Musei e « Gallerie, perchè pur avendo la maggior cognizione tecnica necessaria, non entrarono « precedentemente nei ruoli governativi ».

Ordine del giorno approvato nell'Assemblea generale del 12 giugno, in merito alla pubblicazione degli atti accademici:

« L'Assemblea, adunata per sentire la commemorazione del compianto e illustre col- « lega Gaetano Koch, delibera che questa, come tutte le future commemorazioni e confe- « renze siano pubblicate a mezzo della stampa, in modo da formare un principio di Atti « accademici. Dá mandato al Consiglio di provvedere in proposito ».

Voto emesso dal Consiglio Accademico, nella seduta del 6 settembre, in ordine alla minacciata distruzione del bosco di Grottaferrata:

« L'Accademia di S. Luca, deplorando che sia stato concesso ad uno speculatore lo « svincolo della Selva rustica di Grottaferrata, con facoltà di costruirvi un quartiere di « villini, che molto meglio avrebbero trovato luogo sulle prossime apriche pendici, messe « a vigna e a prateria;

« Constatando che esso speculatore distrugge su larga scala la splendida macchia e « vi ha aperte cave di selce, pozzolana e tufo a grande estrazione, e vi ha impiantato una « segheria a vapore, con che la macchia sarà ben presto distrutta;

« Si rivolge a S. E. il Ministro della P. Istruzione, tutore delle bellezze naturali ed « artistiche della nostra patria, acciò voglia richiamare in proposito l'attenzione del suo « collega dell'Agricoltura, per assodare se era indispensabile concedere lo svincolo e se « sono state prese al riguardo le cautele e le garanzie che la legge consente, ed in ogni « caso perchè voglia spiegare tutta la sua autorità per impedire che la iniziata distruzione « venga, nei limiti del possibile, arrestata ».

Risposta di S. E. il Ministro della P. Istruzione in merito alla conservazione del bosco di Grottaferrata:

« Questo Ministero, fin da quando ebbe le prime notizie intorno il progettato taglio del Bosco di Grottaferrata, sollecitò il Prefetto della Provincia a trovare il modo, applicando al caso le leggi forestali, d'impedire il barbarico vandalismo.

« Ora, nel ringraziare la S. V. Ill.ma della comunicazione del voto espresso da codesta Insigne Accademia, mi è grato assicurarla che, nei limiti della vigente legislazione, sarà fatto il possibile per salvare la pittorica e storica selva.

Il Ministro
f.to « RAVA ».

Voto emesso dall'Assemblea del 12 settembre in ordine alla conservazione parziale del palazzetto di Venezia, sopra quesito proposto dal Sindaco di Roma con lettera del 29 agosto:

« L'Accademia, considerato che se per la *parte estetica* può essere suscettibile di di- « verso sentimento e parere la parziale conservazione del palazzetto di Venezia, vale a dire « la convenienza o meno di conservare isolato a sè quel lato del portichetto, che senza « alcuna simmetria fiancheggerebbe il monumento a Vittorio Emanuele II, e per le mo- « deste sue proporzioni non sarebbe in rapporto della vasta piazza e della maestosità del « monumento stesso, non lo è similmente per la parte *storico artistica* e per la ristretta « viabilità.

« In ossequio pertanto a queste ultime, l'Accademia esprime il parere che il palazzetto, « gioiello d'arte della rinascenza, debba rivivere nella sua integrità come venne ideato e « costruito, con materiale stesso architettonico in marmi e colonne, e che quindi il monu- « mento al Gran Re, nuovo foro italico del risorgimento nazionale, debba ergersi sull'ampio « spazio, sul clivo Capitolino e nella libera area circostante, quale fu felicemente concepito « e predisposto, senza l'accessorio ingombrante avanzo del semidemolito edificio ».

ATTI ACCADEMICI

ANNO 1911.

Presidente, G. B. GIOVENALE, architetto; *Vice Presidente,* FRANCESCO GUI, pittore; *Ex Presidente,* GIULIO TADOLINI, scultore; *Segretario del Consiglio,* MARIO MORETTI, architetto.

Riassunto dei Verbali delle Assemblee generali.

8 gennaio – Assemblea straordinaria. — Intervenuti: G. Tadolini, Presidente; G. B. Giovenale, V. Presidente; A. Apolloni, Segretario del Consiglio; M. Moretti; G. Di Gregorio; F. Gai; A. Innocenti; P. Piacentini; U. Balzani; F. Galassi; T. Di Lorenzo; L. Pigorini; E. Gallori; E. Ovidi; G. Capranesi; G. T. Rivoira; A. Doria Pamphilj; C. Busiri; A. Zocchi; C. Kambo; J. Benlliure; F. E. Triebel; A. Lanzi; F. Petiti; G. Pinza; E. Ximenes; R. Ojetti; A. Corelli; P. Ioris; A. Del Gallo di Roccagiovine; C. Tenerani; G. Berardi; G. Navone; C. Pigorini Beri. Continuando la malattia del Segretario prof. Tomassetti, funge da Segretario il prof. Moretti.

Il Presidente comunica i rapporti dei proff. Petiti e Ioris sui pensionati dell'Accademia; e partecipa i risultati degli ultimi concorsi: nel concorso Albacini (incisione della medaglia) la pensione fu conferita a Torquato Tamagnini; nel concorso Albacini (scultura) fu assegnato soltanto il 2° premio a Corrado Corelli; nel concorso Balestra (scultura) il premio fu dato a Giulio Cozzoli e a Roberto Raimondi fu conferita la menzione onorevole. Ai vincitori vengono consegnati i diplomi.

Il Segretario del Consiglio dà comunicazione delle pubblicazioni donate all'Accademia dai signori: *R. Errazuriz de Urmeneda; C. Aureli; L. Morosini; P. Campello della Spina; Ramon de S. Maria; M. Pozzo; Cl. Bertini-Attilj.*

Il Presidente prof. G. Tadolini che lascia la sua carica, presenta all'Assemblea il materiale preparato per la pubblicazione degli atti accademici, nel quale è riassunta l'attività dell'Accademia durante il biennio della sua presidenza. Mette in evidenza quanto si fece, specialmeute con l'opera solerte del Senatore Monteverde, riguardo alla *Scuola della medaglia,* ottenendo dal Governo di avere un proprio rappresentante nel consiglio di vigilanza della detta scuola, istituita alla dipendenza del Ministero del Tesoro, e di partecipare alla Commissione per la nomina del Direttore; offrendo locali dell'Accademia per la sede della scuola stessa e la propria residenza per l'inaugurazione solenne dell'istituto e per la premiazione degli alunni; istituendo una borsa di studio per il perfezionamento dell'arte dell'incisione, il cui vincitore è ammesso a frequentare la scuola suddetta. Ricorda la par-

tecipazione dell'Accademia nella importantissima quistione della conservazione del palazzo Farnese nel patrimonio nazionale; il parere emesso dall'Accademia in merito alla ricostruzione del palazzetto di Venezia, su richiesta del Sindaco di Roma; l'azione svolta per ottenere il rispetto dell'integrità della Villa Borghese e della Torre delle Milizie, la conservazione delle mura primitive di Roma scoperte in via delle Finanze e dei monumenti e delle piante esistenti nella zona della passeggiata archeologica, il rispetto della storica selva di Grottaferrata. Fa quindi rilevare l'iniziativa dell'Accademia in merito alla istituzione della *Scuola superiore di Architettura;* la deliberazione di prender parte al Congresso internazionale degli Architetti in Roma nel 1911; l'adesione all'opera svolta dall'Accademia di B. Arti di Bologna circa la nomina degli artisti ai posti di direttori dei Musei e delle Gallerie. Ricorda la partecipazione dell'Accademia alle onoranze rese agli artisti illustri: Alessandro Vittoria, Paolo Mercuri, Giovanni Segantini; il festeggiamento all'accademico Andrea Busiri Vici nel 50° anniversario del suo accademicato. Fa l'enumerazione delle varie Commissioni incaricate dello studio delle importanti quistioni inerenti alla vita artistica ed amministrativa dell'Accademia, specialmente riguardo la nuova residenza accademica, il riordinamento e la classificazione dei disegni della Biblioteca e dell'Archivio, l'incremento e la conservazione della Biblioteca Sarti, la sicurezza dei locali accademici dai pericoli d'incendio e i mezzi per prevenirli. Ricorda l'acquisto fatto per l'Accademia col lascito Müller nel 1909, del quadro di *A. Sartorio* (il Monte Circeo), e il giudizio degli acquisti per la R. Galleria di Berlino delle sculture dei sigg. *Everding*, *Vynaud* ed *E. Benna* nel 1910. Riferisce quindi l'esito dei concorsi accademici, ed enumera i legati e i doni pervenuti all'Accademia, tra i quali principali quello delle miniature e modelli in cera dei coniugi Voigt da parte della figlia Carolina Voigt-Fabj Altini e quello del Codice diplomatico di Roma e della campagna romana da parte del cav. Cesare De Cupis, oltre ai numerosi libri ed opuscoli. Chiude il suo discorso ringraziando i colleghi della loro costante cooperazione a prò dell'Accademia e dell'arte, dimostrandosi lieto di avere a successore il prof. Giovenale, che per la sua autorità, per il suo ingegno e per lo zelo sempre dimostrato verso l'Accademia concorrerà grandemente all'incremento di essa. Infine invita i colleghi ad applaudire il prof. Apolloni che tanto pure si è adoperato come Segretario del Consiglio. L'Assemblea applaude vivamente il discorso del prof. Tadolini.

Il nuovo Presidente prof. G. B. Giovenale prende possesso della sua carica ed espone il suo programma tendente a riportare per quanto è possibile l'Accademia a quell'alto grado a cui era pervenuta nei tempi passati, e benchè il moderno ambiente sia ben diverso dall'antico, pure non dispera di raggiungere l'intento, con la cooperazione dei suoi colleghi. Fa rilevare pertanto le condizioni attuali dell'Accademia che si è troppo isolata dal mondo esteriore. Con la sua più o meno spontanea abdicazione del 1873, essa perdè non solo l'insegnamento ufficiale, ma anche la sede dell'insegnamento e quindi anche la possibilità di quello privato. Ricorda però il suo recente risorgimento economico dovuto all'opera abilissima ed indefessa della benemerita Commissione di Finanza, per il quale l'Accademia liberata da quell'incubo, rianimata da nuove e vitali energie, potrà ora dedicarsi al conseguimento delle sue finalità. Deplora che per le attuali vicende della Nazione non possa per il momento ottenersi una sistemazione di questa parte della città, per cui l'Accademia avrebbe potuto avere una nuova e più ampia sede, raggiungendo lo scopo importantissimo dell'insegnamento. Intanto si cercherà di migliorare la sede attuale, e di collocare più degnamente la Galleria, l'Archivio, la Biblioteca e le Collezioni private. Parla della *Scuola superiore di Architettura*, osservando che gl'istituti di Belle Arti licenziano pittori, scultori, disegnatori, ma non architetti. Titolo di architetto in Italia non esiste, come non esistono scuole di Architettura. È ormai da tutti, egli dice, riconosciuta la differenza che separa l'ingegnere dall'architetto, lo scienziato dall'artista, la matematica dall'estro: diverse ne sono le mentalità, le attitudini, i bisogni. L'architetto deve essere un vero artista, provvisto delle cognizioni tecniche necessarie alla costruzione degli edifici da lui immaginati: ma a queste ben poca matematica occorre. Esagerandone le doti, si respingono, si soffocano geniali intelletti nati all'arte e non alla scienza. D'altra parte l'architetto deve possedere cultura più di quanto possa acquistarne negli Istituti di Belle Arti. Ecco perchè l'istituzione di una scuola Superiore di Architettura s'impone. La convenienza poi che questa

sorga nella città che è capitale ad un tempo dello Stato e dell'Arte è universalmente riconosciuta; e sarebbe imperitura gloria dell'Accademia aver tradotto in realtà questo desiderio di tutti. Persuadere il Governo della necessità di tale nuova istituzione, formularne il programma ed assumerne eventualmente l'insegnamento, è arduo, ma invidiabile compito, al quale l'Accademia deve tendere con tutti i suoi sforzi. Aggiunge che si dovranno creare e rannodare i legami con le Accademie e gl'Istituti artistici italiani e stranieri; e ciò spera ottenere principalmente con lo scambio degli Atti, la pubblicazione dei quali, già iniziata dal Presidente Tadolini, verrà condotta a termine mercè le cure della Commissione speciale incaricata di stabilirne l'ordinamento e il contenuto. Questo riguarderà il resoconto dell'attività morale e finanziaria dell'Accademia, le commemorazioni, i voti, i verdetti delle giurie dei Concorsi. A tale proposito si trattiene nell'opportunità di dar maggiore pubblicità e solennità ai Concorsi che pur avendo grande importanza nell'attività accademica sono in gran parte ignorati. Inoltre la parte ufficiale degli atti sarà arricchita con dissertazioni, discorsi e comunicazioni dei singoli Accademici, che potranno in tal modo esprimere i loro pensieri sull'arte; con il contributo da parte degli accademici d'onore sopra temi di archeologia, storia dell'Arte, storia di Roma, dell'Accademia e degli artisti che la composero per il passato. Dall'Archivio e dalle raccolte private dell'Accademia che si stanno riordinando si potrà trarre materiale di documenti e d'illustrazioni che contribuirà pure in gran copia alla importanza della pubblicazione. Conchiude che il programma della pubblicazione degli atti è programma di attività dell'Accademia; attività che sola potrà ricondurla all'alto posto che per tanti secoli ha degnamente occupato. Il discorso del Presidente è accolto dall'Assemblea con vivissimi applausi.

9 luglio - *Assemblea ordinaria.* — Intervenuti: G. B. Giovenale, Presidente; F. Gai; V. Presidente; G. Tadolini, ex Presidente; M. Moretti, Segretario del Consiglio; Ot. Brioschi; F. E. Triebel; G. Di Gregorio; L. Bazzani; A. Lanzi; A. Zocchi; G. Costantini; T. Di Lorenzo; G. Berardi; G. Monteverde; A. Corelli; A. Innocenti; A. Apolloni; P. Piacentini; P. Ioris; G. Magni.

Il Presidente comunica il decesso degli Accademici professori *Guglielmo De Sanctis, Giuseppe Sciuti, Giuseppe Tomassetti,* Segretario dell'Accademia, e Senatore *Filippo Mariotti.* Partecipa il telegramma del Ministro della R. Casa che ringrazia delle condoglianze inviate a S. M. il Re per la morte della principessa Clotilde. Riferisce sull'opera del Consiglio durante questo primo periodo dell'anno; sulla riforma del servizio di Segreteria, sulle nuove norme regolamentari da adottarsi sinchè lo Statuto non verrà modificato.

Partecipa i doni del ritratto dell'estinto prof. *Tomassetti* (medaglione in bronzo del prof. A. Apolloni) da parte della famiglia, del ritratto del prof. *Moretti* (quadro ad olio di Muccioli) da lui stesso, e del ritratto dell'estinto prof. *Carnevale* (quadro ad olio di F. Pagliari) da parte del colonnello P. Moderni; i doni di pubblicazioni da parte dei signori *R. Gabrielli, L. Càllari, A. Silvy Leligois, O. Caroselli, G. De Lescluze, G. Di Gregorio, E. Rizzo.*

Su proposta del prof. Monteverde, si plaude al prof. Apolloni per il ritratto del Tomassetti da lui eseguito.

Vengono eletti Accademici di merito residenti i professori *Umberto Coromaldi,* pittore e *Gustavo Giovannoni,* architetto; e Accademici corrispondenti i professori *Marco Calderini* e *Michele Botckine,* pittori.

Vengono approvate le relazioni del Concorso Originali (in pittura) e della Commissione per la pubblicazione degli Atti dell'Accademia.

Il Presidente partecipa i due ordini del giorno votati dal Consiglio Accademico per l'Esposizione di Belle Arti in Valle Giulia, e per una memoria di G. Sacconi da porsi sul monumento a Vittorio Emanuele.

24 dicembre - *Assemblea ordinaria.* — Intervenuti: G. B. Giovenale, Presidente; F. Gai, V. Presidente; M. Moretti, Segretario del Consiglio; A. Zocchi; T. Di Lorenzo; M. Manfredi; J. Benlliure; G. Berardi; A. Innocenti; F. Galassi; G. Capranesi; P. Ioris; C. Tenerani; M. Lancelot Croce; F. E. Triebel; A. Apolloni; L. Bazzani.

Viene confermata in carica per un altr'anno la Presidenza attuale.

Il Presidente partecipa le norme relative all'elezione del nuovo Segretario dell'Accademia, che rimarrà in carica sino alla revisione dello Statuto; comunica la preparazione degl'inventarii delle proprietà e delle collezioni dell'Accademia; comunica quanto è stato stabilito per la pubblicazione degli Atti accademici.

Viene eletto all'unanimità Segretario il prof. *Domenico Gnoli.*

Vengono eletti Accademici di merito nella classe di scultura i signori *Angelo Zanelli, Enrico Quattrini* e *Giuseppe Romagnoli.*

Vengono eletti Consiglieri i professori *G. Capranesi, G. Costantini, A. Zocchi.*

Il Presidente legge una relazione sui Concorsi accademici e sulle modificazioni da apportarsi nei giudizii dei medesimi.

Il prof. Apolloni, deplorando l'approvazione del progetto di piazza Colonna da parte del Consiglio Comunale di Roma, raccomanda al prof. Manfredi d'interessare su questa quistione il gruppo artistico parlamentare. Il prof. Manfredi riferisce sull'azione già svolta in proposito dal gruppo artistico parlamentare, promettendo a nome dei suoi Colleghi della Camera, di tornare a risollevare la quistione.

27 dicembre – Assemblea straordinaria. — Intervenuti: G. B. Giovenale, Presidente; F. Gai, V. Presidente; G. Tadolini, ex Presidente; M. Moretti, Segretario del Consiglio; A. Apolloni; T. Di Lorenzo; G. Capranesi; E. Quattrini; A. Zocchi; M. Grazioli; E. Ovidi; F. Petiti; A. Innocenti; C. Busiri; Ot. Brioschi; A. Corelli; G. Cellini; G. Costantini; P. D'Achiardi; U. Coromaldi; A. Muñoz; A. Del Gallo di Roccagiovine; C. Pigorini-Beri; G. Berardi; G. Pinza; P. Piacentini; G. Balestra; F. E. Triebel; L. Mariani; P. Blaserna; A. Galli; L. Bazzani; R. Ojetti.

Prendono possesso i nuovi Accademici di merito, professori *Gustavo Giovannoni, Umberto Coromaldi, Enrico Quattrini,* e di onore: Senatore *Giacomo Balestra,* prof. *Pietro D'Achiardi,* prof. *Antonio Muñoz.*

Il Presidente prof. Giovenale prende la parola per dare relazione all'Assemblea dell'attività dell'Accademia nel 1911. Il Consiglio, oltre all'ordinaria amministrazione e ai Concorsi, si è adoperato per il riordinamento della Segreteria, ha provveduto alla formazione di un completo inventario di tutta la proprietà accademica, e alla preparazione di un regolamento interno. Rinsaldando o stringendo nuovi vincoli con gl'istituti artistici, storici ed archeologici della città, l'Accademia ha potuto adoperarsi più proficuamente per la tutela degl'interessi dell'arte e dei monumenti. L'opera sua più notevole consiste nell'avere assicurata la pubblicazione degli Atti accademici, che ben presto vedranno la luce e che, per il valore dei componenti la Commissione di redazione e per la speciale competenza del prof. Gnoli, che ne ha assunto la direzione, non potranno non riuscire degni dell'Accademia. Questi i fatti della sua vita interna. Quindi l'oratore accenna agli avvenimenti artistici più importanti svoltisi fuori dell'ambito dell'Accademia e ai quali essa ha partecipato con la persona del suo Presidente, e cioè: il Congresso internazionale degli Architetti, l'inaugurazione solenne del Monumento a Vittorio Emanuele II, nel cinquantesimo anniversario della proclamazione di Roma capitale, il giudizio memorando nel quale riuscì vincitore Angelo Zanelli. E con tale partecipazione l'Accademia ha compiuto atti di altissimo valore politico, con l'associarsi all'esultanza di tutta la nazione, artistico con l'onorare sul monumento l'opera di tutti gli illustri ai quali è dovuto, da Sacconi a Zanelli. Prende occasione da questi due nomi che ricordano due felicissimi concorsi, per affermare in seno all'Assemblea che sul monumento si deve riconoscere ancora il trofeo di questa liberale istituzione. Ricorda quindi i congressi, le esposizioni, le visite e le conferenze e le altre manifestazioni d'arte che ebbero luogo in occasione del cinquantenario, e chiude il suo discorso con queste parole:

« Quasi a completare la serie degli avvenimenti, che in quest'anno dovevano interes-
« sare ed esaltare la Nazione, giunse necessaria e bene auspicata la guerra. Degno coro-
« namento di un'èra gloriosa, il quale, ampliando i confini della patria, rievocando la virtù
« latina e le latine conquiste, ha sollevato lo spirito del pubblico ad altissimi ideali, non

« ultimo l'arte! Signori... scavando trincee i nostri soldati scuoprono un musaico romano, « esultano riconoscendo le potenti imprese dei loro padri in terra d'Africa e, non curanti « della mitraglia che scroscia sui loro capi, con paziente ed amorevole cura, lo scuoprono « tutto, tolgono la terra delicatamente con le mani per timore di danneggiarlo, lo circon- « dano con rami di palma perchè non venga inavvertitamente calpestato; poscia riprendono « le armi e combattono. L'arte che sostenne il primato d'Italia, quando essa era divisa ed « impotente, non esula da quei campi ove oggi Essa, unita in nazione, il suo valore e la « sua potenza afferma con le armi. Potrà un popolo che conserva ancora così nobili ideali, « che tanto altamente sente della avita sua gloria esser fiaccato? No, Signori! Alla virtù, « all'abnegazione, al coraggio, alla perseveranza è premio certo e meritato la vittoria. Di « questo augurio, dei sentimenti che agitano ed esaltano i nostri cuori, vada l'espressione « calda e reverente a Chi è capo della Nazione, Duce supremo delle forze di terra e di « mare ed insieme Principe perpetuo della nostra Accademia ».

Il discorso del prof. Giovenale è accolto con lunghi e vivissimi applausi da parte di tutti i presenti.

Dal Presidente viene presentato all'Assemblea il nuovo Segretario dell'Accademia prof. *Domenico Gnoli* che prendendo posto tra gli applausi, pronunzia un discorso di ringraziamento. Quindi fa le commemorazioni degli Accademici estinti, proff. *Giuseppe Tomassetti*, Segretario perpetuo dell'Accademia, *Andrea Busiri Vici*, *Giuseppe Sciuti*, *Guglielmo De Sanctis*, senatore *Filippo Mariotti*, principe *Placido Gabrielli*.

Il prof. Apolloni esprime al collega D. Mario Grazioli, presente all'adunanza, l'ammirazione e il plauso dell'Accademia per la condotta eroica e la gloriosa fine del nipote di lui, tenente Riccardo Grazioli, caduto in Tripolitania e propone sia mandata una lettera di condoglianza alla n. famiglia dell'estinto.

Il prof. Cellini legge una conferenza « Opinioni dei critici e giudizii del pubblico » che viene molto applaudita. Sarà inserita nel primo fascicolo degli Atti accademici.

Riassunto dei verbali del Consiglio Accademico.

18 gennaio. — Intervenuti: G. B. Giovenale, Presidente; F. Gai, V. Presidente; M. Moretti, Segretario del Consiglio; G. Magni; A. Sartorio; C. Tenerani; P. Ioris; A. Innocenti; G. Monteverde.

Il Presidente dà notizia ai colleghi dello stato di salute del prof. Tomassetti, Segretario dell'Accademia, che ha subito una grave operazione chirurgica e propone d'inviargli auguri per la sua guarigione: il Consiglio approva all'unanimità. Quindi comunica la nomina della Commissione per la pubblicazione degli Atti accademici composta, oltre al Presidente, dei proff. *Gnoli, Gai, Venturi, Ojetti, Galassi, Sartorio, Apolloni,* e della Commissione per la scuola superiore di Architettura. composta, oltre al Presidente, dei proff. *Gai, Tadolini, Galassi, Piacentini.* Infine partecipa la proposta del prof. Sartorio per l'ingrandimento dei locali della Galleria: il Consiglio incarica il Presidente di nominare all'uopo una speciale Commissione.

Il Presidente svolge la sua proposta in merito alle norme regolamentari. Più volte è accaduto al Consiglio di riscontrare nello Statuto accademico disposizioni che meriterebbero di esser chiarite e corrette, e lacune che dovrebbero essere colmate. Considerando d'altronde l'inopportunità di modificare troppo spesso lo Statuto stesso, la Presidenza propone che vengano adottate, man mano che se ne presenti l'occasioue, quelle norme regolamentari, suggerite dalla Presidenza o dai singoli Accademici e approvate dal Consiglio, per regolare provvisoriamente ogni ramo dell'attività accademica, interpretando ed applicando secondo l'opportunità lo Statuto, senza sorpassarne i limiti. Queste norme che serviranno anche a preparare sperimentalmente il materiale per la revisione dello Statuto e per la compilazione del Regolamento, verranno trascritte in apposito libro. Il Consiglio approva all'unanimità.

Quindi il Presidente presenta le norme relative al riordinamento del servizio di Segreteria, dell'Archivio, della Biblioteca, dell'Amministrazione, degli inventarî della Galleria delle collezioni e di tutte le proprietà accademiche. Il Consiglio le approva tutte all'unanimità.

Vengono nominati rappresentanti dell'Accademia nella Giunta di collocamento delle opere degli artisti del Lazio all'Esposizione del 1911, i proff. *Zocchi* e *Costantini*.

Viene deliberato di concedere al Comitato della Mostra del Ritratto italiano di Firenze, i quadri richiesti che erano stati già negati. E ciò perchè, pur confermando la massima che le opere d'arte non debbano esporsi a rischi di viaggi e di trasporti e che la Galleria non debba essere impoverita delle sue opere, si riconosce tuttavia dal Consiglio l'eccezionalità del caso presente in cui avendo molti altri Istituti e privati aderito alla richiesta, l'astensione dell'Accademia potrebbe esser giudicata atto ostile alla città di Firenze. E specialmente in considerazione del limitato numero dei ritratti, domandati, i quali tutti, meno uno, non fanno parte della Galleria, ma della collezione privata dell'Accademia.

Viene discussa la proposta di onoranze alla poetessa *Alinda Bonacci Brunamonti* fatta dalla sig.ra Pigorini Beri. Il Consiglio conferma quanto sempre fu osservato dall'Accademia in merito alle onoranze dei suoi membri, già stabilite nello Statuto accademico.

Il Presidente della Commissione di Finanza prof. Gai presenta il bilancio preventivo del 1911 che viene approvato, prendendosi nota dal Consiglio della proposta del prof. Magni che in seguito il preventivo dovrà essere presentato insieme al consuntivo precedente.

Non potendo il prof. Gai che nella sua nuova qualità di vice Presidente dell'Accademia rimanere a far parte della Commissione di Finanza, si procede alla nomina di un nuovo Commissario. Viene eletto per scrutinio segreto il prof. *Sartorio*.

Viene discusso il riordinamento del servizio di Segreteria e si deferisce al Presidente di nominare la Commissione speciale per tale oggetto.

17 febbraio. — Intervenuti: G. B. Giovenale, Presidente; F. Gai, V. Presidente; M. Moretti, Segretario del Consiglio; A. Sartorio, A. Innocenti, G. Magni; F. Galassi; P. Piacentini; A. Apolloni; T. Maccagnani; A. Galli; P. Ioris.

Il Presidente partecipa al Consiglio il decesso del Segretario prof. *Giuseppe Tomassetti*, al quale furono rese le estreme onoranze dall'Accademia, e ne fa la commemorazione. Comunica di aver inviato le condoglianze ai proff. Carlo e Andrea Busiri Vici per la morte del loro congiunto architetto Francesco Busiri.

Vien dato incarico al prof. *Apolloni* di rappresentare l'Accademia all'adunanza del Comitato delle Associazioni artistiche, archeologiche e tecniche di Roma.

Su proposta del prof. Apolloni viene deliberata l'iscrizione dell'Accademia al Congresso Artistico internazionale in Castel S. Angelo.

Vengono approvate le norme regolamentari proposte dal Presidente in merito all'accettzione dei doni offerti all'Accademia, al riordinamento della Segreteria, alla nomina del Segretario dell'Accademia, del Segretario del Consiglio e del Direttore della Segreteria.

Viene presentato dal Presidente un ordine del giorno sulla nuova residenza dell'Accademia al palazzo Corsini, progettata dal sig. *Arnaldo Fortini*. Il Consiglio ne prende atto.

Viene nominato Direttore della Segreteria il dott. *Francesco Tomassetti*, per un biennio.

Viene approvato all'unanimità un ordine del giorno in merito al progetto del palazzo dell'Ambasciata italiana a Costantinopoli, da comunicarsi al Ministro degli Esteri.

3 marzo. — Intervenuti: F. Gai, V. Presidente; G. Tadolini, ex Presidente; Maccagnani; A. Innocenti; A. Apolloni; J. Benlliure; C. Tenerani; P. Ioris; A. Sartorio; C. Busiri; P. Piacentini; A. Galli; F. Galassi.

Viene deliberato l'invio di opere della Galleria alla Mostra retrospettiva di Castel S. Angelo.

Viene approvata l'adesione dell'Accademia al Comitato di vigilanza delle Associazioni Artistiche, tecniche e archeologiche di Roma.

Viene discusso l'acquisto di libri offerti all'Accademia.

3 aprile. — Intervenuti: F. Gai, V. Presidente; M. Moretti, Segretario del Consiglio; C. Tenerani; A. Innocenti; A. Galli; E. Maccagnani; F. Galassi; C. Busiri.

Il Presidente comunica il decesso degli Accademici proff. *Guglielmo De Sanctis* e *Giuseppe Sciuti*, e partecipa il dono del ritratto dell'Accademico defunto architetto *P. Carnevale* (di F. Pagliari), da parte del colonnello P. Moderni.

Vien deliberata l'ammissione dei concorrenti al Concorso Originali (pittura) e al Concorso Poletti (architettura).

Viene decisa la concessione dell'ingresso gratuito alla Galleria, ai membri dei Congressi artistici di Roma.

20 maggio. — Intervenuti: G. B. Giovenale, Presidente; F. Gai, V. Presidente; M. Moretti, Segretario del Consiglio; P. Ioris; C. Busiri; A. Innocenti; E. Gallori; A. Galli; E. Maccagnani; A. Apolloni; A. Sartorio; G. Magni; F. Galassi.

Il Presidente partecipa che il prof. Moretti ha donato all'Accademia il proprio ritratto eseguito dal pittore Muccioli.

Viene discussa la proposta di modificazioni al Concorso Poletti (scritto di Belle Arti) presentata dal prof. Sartorio: si delibera di nominare all'uopo una Commissione speciale, composta dei proff. *Sartorio, Apolloni, Busiri.*

Vengono scelti i nuovi Accademici di merito proff. *Umberto Coromaldi*, pittore e *Gustavo Giovannoni*, architetto e i corrispondenti proff. *Marco Calderini* e *Michele Botckine*, pittori: verranno presentati all'Assemblea per l'elezione.

Viene approvato l'operato della Presidenza circa l'invio di un autografo del Vignola alla Mostra Barozziana in Castel S. Angelo.

Viene discussa la domanda di un contributo dell'Accademia ad una pubblicazione sopra Nicola Cantalamessa: si delibera di non poter accogliere tale richiesta per non esser ciò nelle consuetudini dell'Accademia.

Vengono approvati i preventivi delle spese per gl'inventarii delle proprietà e collezioni Accademiche.

Viene letta ed approvata la relazione della Commissione per gli Atti Accademici.

9 giugno. — Intervenuti: G. B. Giovenale, Presidente; F. Gai, V. Presidente; G. Tadolini, ex Presidente; M. Moretti, Segretario del Consiglio; A. Apolloni; A. Galli; J. Benlliure; E. Gallori; A. Innocenti; E. Maccagnani; P. Piacentini; C. Tenerani; A. Sartorio; C. Busiri; P. Ioris.

Il Presidente dà comunicazione della morte del Presidente della R. Accademia di Belle Arti di Firenze prof. *Faldi*, partecipando di aver inviato le condoglianze ed incaricati i prof. Rivalta e Stramucci di rappresentare l'Accademia.

Il prof. Apolloni riferisce la proposta della Commissione incaricata di studiare le modificazioni da apportarsi al Concorso Poletti (scritto di Belle Arti).

Viene letta la proposta del prof. Petiti circa le modificazioni al Concorso Originali (paesaggio): si rimette alla Classe di pittura.

Il Presidente della Commissione di Finanza prof. Busiri presenta il bilancio consuntivo del 1910 che viene approvato.

Su proposta del Presidente vengono approvati all'unanimità i due ordini del giorno in ordine all'Esposizione artistica di Valle Giulia e ad una memoria di Giuseppe Sacconi da collocarsi nel monumento a Vittorio Emanuele II.

27 luglio. — Intervenuti: G. B. Giovenale, Presidente; F. Gai, V. Presidente; G. Tadolini, ex Presidente; A. Galli; A. Innocenti; A. Sartorio; F. Galassi; P. Ioris; P. Piacentini.

Vengono nominati Commissari dell'Accademia per il giudizio Müller i professori *Gai, Tadolini, Maccagnani.*

Viene deliberato l'invio di opere della Galleria alla Mostra del Risorgimento nel Monumento a Vittorio Emanele II.

Viene deliberato di accordare la proroga richiesta dal Comitato della Mostra del Ritratto in Firenze, circa la riconsegna dei quadri inviati dall'Accademia.

4 dicembre. — Intervenuti: G. B. Giovenale, Presidente; F. Gai, V. Presidente; G. Tadolini, ex Presidente; M. Moretti, Segretario del Consiglio; A. Innocenti; E. Maccagnani; G. Magni; C. Busiri; P. Ioris; F. Galassi; A. Galli.

Il Presidente partecipa il decesso dell'Accademico prof. *Andrea Busiri Vici;* comunica una lettera della Società degli Artisti in Parigi che domanda di esser posta in rapporti con l'Accademia; partecipa di avere a suo tempo incaricato l'ammiraglio Senatore Gualtiero di rappresentare l'Accademia nelle onoranze al prof. Adolfo Cozza, in Orvieto; comunica l'esito dell'ultimo giudizio della Commissione Reale per il Monumento a Vittorio Emanuele II; comunica le lettere del Presidente dell'Esposizione e del Sindaco di Roma che si compiacciono del voto dell'Accademia per l'Esposizione di Valle Giulia, e la lettera del Ministro dei LL. PP. per il voto circa la memoria di Sacconi da porsi nel Monumento a Vittorio Emanuele; partecipa l'esito del Congresso degli Architetti, di cui egli fu nominato Presidente; partecipa l'operato della Commissione per gli Atti accademici; l'esito del nuovo giudizio per l'acquisto Müller, con la scelta dell'opera « La Scultura » del professore *A. Apolloni;* comunica i ringraziamenti fatti inviare delle LL. MM. il Re, la Regina e la Regina Madre per gli auguri loro inviati; partecipa di aver disposto che l'Accademia contribuisca alla sottoscrizione della Croce Rossa Italiana e del Comitato provinciale di soccorso per le famiglie dei soldati combattenti in Tripolitania.

Viene approvata la norma regolamentare proposta dal Presidente circa l'elezione degli Accademici corrispondenti: e si nomina una Commissione speciale composta dei prof. *A. Sartorio, A. Apolloni, F. Galassi.*

Viene approvata la proposta del Presidente nella procedura delle giurie dei Concorsi e si nomina a tal uopo una Commissione composta dei proff. *F. Gai, G. Tadolini, M. Moretti, A. Apolloni, F. Petiti* e *F. Galassi,* oltre al Presidente.

Su proposta del Presidente e dei proff. Magni e Tadolini vengono eletti Accademici d'onore i proff. *Pietro D'Achiardi, Antonio Muñoz, Ugo Ojetti* e il Senatore *Giacomo Balestra.*

Viene scelto Segretario dell'Accademia il prof. *Domenico Gnoli,* da presentarsi all'Assemblea per l'elezione.

Vengono approvati i bandi dei Concorsi: Clementino (scultura), Pellegrini (pittura) e Montiroli (architettura).

11 dicembre. — Intervenuti: G. B. Giovenale, Presidente; F. Gai, Vice Presidente; M. Moretti, Segretario del Consiglio; P. Piacentini; E. Maccagnani; A. Apolloni; C. Tenerani; A. Innocenti; F. Galassi; A. Galli; C. Busiri; P. Ioris.

Il Presidente comunica la lettera di ringraziamento della Croce Rossa e del Comitato di soccorso per le famiglie dei soldati combattenti in Tripolitania per il contributo dell'Accademia; comunica una lettera del prof. Apolloni che ringrazia delle congratulazioni inviategli per l'acquisto della sua opera nel giudizio Müller.

Viene deliberato l'acquisto del grande Catalogo della Mostra del Ritratto italiano in Firenze del 1911.

Viene deliberata all'unanimità la riconferma dell'attuale Presidenza da presentarsi all'Assemblea per l'approvazione.

Viene approvato di prorogare fino alla primavera prossima la concessione delle opere dell'Accademia all'Esposizione di Castel S. Angelo.

Il Presidente della Commissione di Finanza, prof. Busiri, presenta il bilancio preventivo pel 1912, che viene approvato.

22 dicembre. — Intervenuti: G. B. Giovenale, Presidente; F. Gai, Vice Presidente; G. Tadolini, ex Presidente; M. Moretti, Segretario del Consiglio; F. Galassi; E. Maccagnani; A. Innocenti; G. Magni; A. Galli; A. Apolloni; P. Piacentini; C. Busiri; P. Ioris.

Il Presidente a nome del Consiglio esprime le condoglianze al prof. Tadolini per la perdita del fratello: il prof. Tadolini ringrazia. Quindi il Presidente comunica l'operato della Classe di Architettura nello svolgimento del Concorso Poletti.

Il prof. Innocenti presenta il progetto per il palazzo di Giustizia in Atene eseguito dall'Ing. *Mario Gai* (pensionato Poletti).

Vengono scelti i nuovi Accademici di merito scultori sigg. *Angelo Zanelli, Enrico Quattrini, Giuseppe Romagnoli:* verranno presentati all'Assemblea per l'elezione.

Vengono scelti i nuovi Consiglieri proff. *Giovanni Capranesi, Giovanni Costantini* nella Classe di pittura e *Arnaldo Zocchi* nella Classe di scultura: verranno presentati all'Assemblea per l'elezione.

Riassunto dei Verbali delle Classi.

CLASSE DI PITTURA.

14 febbraio. — Intervenuti: F. Gai, Presidente della Classe; A. Sartorio; P. Ioris; A. Corelli; F. Petiti.

Viene compilato il programma del Concorso Originali di pittura (paesaggio e figura) da giudicarsi in quest'anno 1911.

3 marzo. — Intervenuti: F. Gai, Presidente; P. Ioris; J, Benlliure; G. Costantini; A. Corelli; A. Sartorio.

Viene emesso un parere in ordine all'accettazione di alcuni cartoni offerti in dono all'Accademia.

27 aprile. — Intervenuti: F. Gai, Presidente; P. Ioris; G. Guidi; J. Benlliure; A. Sartorio; G. Costantini; A. Corelli; G. Capranesi.

Vengono scelti i nuovi Accademici da presentarsi al Consiglio e all'Assemblea: *Umberto Coronaldi*, di merito residente; *Marco Calderini, Michele Botckine,* corrispondenti.

28 giugno. — Intervenuti: G. B. Giovenale, Presidente dell'Accademia; F. Gai, Presidente della Classe; F. Petiti; G. Costantini; G. Raggio; L. Bazzani; G. Capranesi; A. Sartorio; P. Ioris; G. Cellini; Ot. Brioschi; A. Corelli.

Viene giudicato il Concorso Originali di pittura (paesaggio e figura). Premiati: *Ruggero Ufficialetti, Romano Corradetti, Corrado Mezzana.*

7 dicembre. — Intervenuti: F. Gai, Presidente della Classe; G. Costantini; P. Ioris.

Viene scelto il tema per il Concorso Pellegrini da giudicarsi nel 1912.

CLASSE DI SCULTURA.

3 marzo. — Intervenuti: G. Tadolini, Presidente della Classe; E. Maccagnani; F. E. Triebel; A. Apolloni.

Dietro richiesta della R. Prefettura di Roma viene formulato un rapporto sul valore delle opere dello scultore *Medardo Rosso.*

9 giugno. — Intervenuti: G. Tadolini, Presidente; A. Galli; A. Zocchi; E. Maccagnani; A. Apolloni; E. Gallori.

Viene emesso un parere in ordine al dono di gessi del prof. Anderlini offerti in dono all'Accademia dalla famiglia.

7 dicembre. — Intervenuti: G. Tadolini, Presidente; M. Lancelot Croce; T. Di Lorenzo.

Viene scelto il tema per il Concorso Clementino da giudicarsi nel 1912.

19 dicembre. — Intervenuti: G. Tadolini, Presidente; E. Maccagnani; A. Zocchi; F. E. Triebel; A. Apolloni; A. Galli; E. Gallori.

Vengono proposti i nuovi Accademici di merito residenti: *Angelo Zanelli, Enrico Quattrini, Giuseppe Romagnoli,* da presentarsi al Consiglio e all'Assemblea per l'elezione.

Viene iniziato il giudizio del Concorso Poletti scritto d'arte, il cui compimento è rimandato ad una prossima seduta.

CLASSE DI ARCHITETTURA.

14 febbraio. — Intervenuti: G. B. Giovenale, Presidente dell'Accademia e della Classe; G. Magni; R. Ojetti; A. Innocenti; M. Moretti; F. Galassi.

Viene discusso il programma del Concorso Poletti (architettura) da giudicarsi in quest'anno 1911.

17 febbraio. — Intervenuti: G. B. Giovenale, Presidente; F. Gai; A. Innocenti; R. Ojetti; F. Galassi.

Viene compilato il programma del suddetto Concorso Poletti.

9 maggio. — Intervenuti: G. B. Giovenale, Presidente; G. Magni; A. Innocenti; R. Ojetti; F. Galassi; C. Tenerani; C. Busiri.

Viene scelto Accademico di merito residente, l'architetto *Gustavo Giovannoni,* da presentarsi al Consiglio e all'Assemblea per l'elezione.

7 dicembre. — Intervenuti: G. B. Giovenale, Presidente; R. Ojetti; M. Moretti; F. Galassi; C. Busiri.

Dovrebbe scegliersi il tema per il Concorso Montiroli; ma dovendo essere un tema estemporaneo ne viene rimandata la scelta al giorno della prova.

16 dicembre. — Intervenuti: G. B. Giovenale, Presidente; M. Moretti; A. Innocenti; G. Magni; L. Bazzani; P. Piacentini; C. Busiri; R. Ojetti.

Viene deliberata l'ammissione alla prova estemporanea del Concorso Poletti (in architettura) del concorrente *Vittorio Invernizi.*

21 dicembre. — Intervenuti: G. B. Giovenale, Presidente; M. Moretti; A. Innocenti; R. Ojetti.

Viene scelto il tema per la prova estemporanea del Concorso Poletti (in architettura).

Commissioni.

Commissione amministrativa: C. Busiri, Presidente; E. Maccagnani; A. Sartorio.

Commissione per la Scuola superiore di Architettura: G. B. Giovenale; F. Gai; G. Tadolini; F. Galassi; P. Piacentini.

Commissione per la pubblicazione degli Atti dell'Accademia: G. B. Giovenale; A. Venturi; D. Gnoli; F. Gai; F. Galassi; A. Apolloni; A. Sartorio; R. Ojetti.

Commissione per la Giunta di collocamento delle opere degli artisti del Lazio all'Esposizione di Belle Arti: G. Costantini; A. Zocchi.

Commissione per il riordinamento dell'ufficio di Segreteria: F. Gai; G. Magni; E. Maccagnani.

Commissione per la sede Accademica: G. B. Giovenale; F. Gai; C. Busiri; A. Sartorio; P. Ioris; E. Gallori; M. Moretti.

Commissione per la stima dei quadri da inviarsi alla Mostra del Ritratto in Firenze: R. Ojetti; P. Ioris.

Commissione per le modificazioni al Concorso Poletti scritto di Belle Arti: C. Busiri; A. Apolloni; A. Sartorio.

Commissari per il giudizio Müller: F. Gai; G. Tadolini; E. Maccagnani.

Commissari per il nuovo giudizio Müller: A. Sartorio; G. Tadolini; E. Maccagnani.

Commissione di redazione pel periodico: G. B. Giovenale; D. Gnoli; A. Venturi; R. Ojetti; F. Galassi; G. Cellini; A. Sartorio; A. Apolloni.

Commissione per l'elezione degli Accademici corrispondenti: A. Sartorio; A. Apolloni; F. Galassi.

Commissione per la riforma della giuria e dei programmi dei Concorsi: G. B. Giovenale; F. Gai; G. Tadolini; M. Moretti; A. Apolloni; F. Galassi; F. Petiti.

Commissione per la consegna e il collocamento dell'acquisto Müller, opera di scultura di A. Apolloni: F. Gai; P. Ioris; A. Apolloni.

Commissione per lo studio del cenotafio di Ferrante di Bartolomeo Eustachio nella chiesa dei SS. Apostoli: A. Galli; G. Magni; R. Kanzler.

Voti e deliberazioni prese nelle Adunanze Accademiche.

Ordine del giorno votato dal Consiglio Accademico nella seduta del 17 febbraio e comunicato a S. E. il Ministro degli Esteri, in merito alla costruzione del nuovo palazzo per l'Ambasciaia italiana a Costantinopoli:

« L'Accademia di S. Luca, avendo appreso che il Ministero degli Esteri ha deliberato « di costruire a Costantinopoli un palazzo per la residenza dell'Ambasciata italiana, mentre « plaude alla nobile decisione di assegnare una degna sede alla rappresentanza della nostra « Nazione, esprime a S. E. il Ministro i suoi voti che per tale progetto venga bandito un « concorso pubblico, allo scopo di avere una degna e decorosa affermazione dell' arte « italiana ».

Risposta di S. E. il Ministro:

« Roma, 10 marzo 1911.

« Nel ringraziare la S. V. Ill.ma della comunicazione fattami con lettera in data 19 febbraio u. s., dell'ordine del giorno votato il 17 di quel mese da codesta R. Insigne Accademia, mi compiaccio come Ella abbia fatto plauso alla decisione di costruire a Costantinopoli un palazzo per la residenza di quella R. Ambasciata.

« Nel mettere in atto il provvedimento, questo Ministero non ha mancato di adottare a suo tempo, le necessarie misure affinchè anche questa costruzione all'estero riesca una degna e decorosa affermazione dell'arte italiana, al quale scopo è giustamente ispirato il voto espresso nel suddetto ordine del giorno.

« L'incarico degli studi per la scelta del terreno e per la compilazione del progetto venne fin dall'agosto dell'anno scorso, affidato all'ingegnere del Genio Civile cav. Bovio, che da tempo sopraintende alla costruzione delle scuole italiane in Turchia e che già si è distinto in altri lavori eseguiti per le sedi delle RR. Missioni all'estero.

« Dopo un lungo soggiorno a Costantinopoli, egli ha compilato sin dall'ottobre passato, un pregevole progetto, nel quale ha tenuto conto di tutte quelle speciali esigenze d'indole artistica e tecnica che sono proprie del luogo e dell'uso cui la costruzione è destinata.

« Dopo ottenuta la completa approvazione del progetto da parte del R. Ambasciatore a Costantinopoli, questo Ministero ha predisposto tutte le cose in modo da evitare i dan-

nosi ritardi che altre volte ebbero a deplorarsi e, non appena il Parlamento approvò la legge, dette istruzioni al cav. Bovio di provvedere subito ai lavori, che sono già incominciati e saranno condotti sotto la di lui piena e diretta responsabilità.

« Sono lieto di cogliere questa occazione per esprimere a Lei e all'Insigne Accademia di cui Ella è presidente, i sensi della mia più alta considerazione.

f.° « San Giuliano ».

Ordine del giorno votato dal Consiglio Accademico nella seduta del 9 giugno in ordine all'Esposizione di B. A. in Valle Giulia, omologato dall'Assemblea generale del 9 luglio ed indirizzato al Sindaco di Roma, al Presidente del Comitato dei festeggiamenti del 1911 e al Presidente del Consiglio dei Ministri:

« Il Consiglio Accademico di S. Luca, constatando l'effetto meraviglioso di ambiente « che si è ottenuto nell'Esposizione artistica alla Valle Giulia, fa voti che quella località « possa permanentemente rimanere destinata ad Esposizioni artistiche periodiche inter- « nazionali ».

Risposta del Sindaco di Roma alla comunicazione dell'ordine del giorno suddetto:

« Roma, 29 luglio 1911.

« Ill.mo sig. Presidente,

« Il desiderio dell'Insigne Accademia di S. Luca, espresso nell'ordine del giorno trasmessomi, coincide in tutto e per tutto con quello dell'Amministrazione Comunale, qualora vi sia la possibilità d'indurre le varie nazioni concorrenti o la maggior parte di esse, a mantenere a Valle Giulia in forma definitiva i loro padiglioni.

« A tal uopo io sono in trattative coi rappresentanti di varie nazioni e mi auguro che abbia a sortire buon esito.

« Ma la destinazione di Valle Giulia, come Ella può agevolmente comprendere, dipende dall'esito di quelle trattative, le quali, sebbene si risolvano in un non lieve sacrificio economico del Comune, furono intraprese per quei motivi di estetica e di decoro che oltrepassano, quando si compie entro giusti limiti, la questione economica.

« La ringrazio della cortese comunicazione e mi è grato testimoniarle l'espressione della mia profonda stima.

Il Sindaco
f°: « E. Nathan ».

Risposta del Presidente del Comitato dei festeggiamenti del 1911 alla comunicazione dell'ordine del giorno suddetto:

« Roma, 2 agosto 1911.

« Illustre Signore,

« Oltremodo gradita all'animo mio è giunta la nobilissima lettera in cui Ella, in nome Suo ed in nome dell'insigne Congresso che così degnamente presiede, giudica con tanta benevolenza quella Mostra Internazionale di Belle Arti di Valle Giulia, al buon risultato della quale, per circa tre anni, sono state rivolte le più assidue ed affettuose cure mie e dei miei cooperatori del Comitato, superando innumeri difficoltà e debellando non poche e pertinaci ostilità di uomini e di cose.

« L'ordine del giorno del Consiglio Accademico di S. Luca, con l'autorità grande che gli attribuiscono le gloriose tradizioni che esso era nel mondo dell'arte, gioverà non poco all'assunzione del proposito, fermo in me, come in tutti coloro che hanno veramente a

cuore i più elevati interessi dell'arte nella Capitale d'Italia, di rendere periodiche le Mostre Internazionali di Valle Giulia.

« Gradisca, Illustre Signore, insieme coi più vivi miei ringraziamenti, l'espressione della mia più alta stima.

Il Presidente
f°: « SAN MARTINO ».

Ordine del giorno votato dal Consiglio Accademico nella seduta del 9 giugno in merito al collocamento di una memoria di Giuseppe Sacconi nel Monumento a Vittorio Emanuele II, omologato dall'Assemblea generale del 9 luglio, e comunicato a S. E. il Ministro dei Lavori Pubblici, Presidente della Commissione Reale per il Monumento stesso:

« Il Consiglio Accademico di S. Luca fa voti perchè nell'interno del Monumento a « Vittorio Emanuele II, opera immortale di Giuseppe Sacconi, venga degnamente collocata « l'effigie dell'autore ».

Risposta di S. E. il Ministro:

« Roma, 26 agosto 1911.

« Ho appreso con sincero compiacimento che codesta Accademia, facendosi interprete dei sentimenti di ammirazione di tutti gli artisti per il Monumento nazionale al Re Vittorio Emanuele II, abbia espresso, nell'ordine del giorno comunicatomi, il suo voto perchè la memoria di Giuseppe Sacconi venga degnamente onorata con un ricordo da collocarsi nella stessa opera da lui ideata.

« E tanto più volentieri mi associo a quel voto in quanto esso corrisponde alla proposta votata dalla Commissione Reale per il Monumento, nell'adunanza del 20 novembre 1905, tenutasi poco dopo la morte dell'illustre artista. Ed io spero che fra non molto potrà darsi attuazione a tale proposta in quella forma che sarà giudicata più conveniente, allorchè si provvederà alla sistemazione ed alla decorazione dei locali interni del monumento.

Con perfetta osservanza.

Il Ministro
f.° « SACCHI ».

Ordine del giorno votato dall'Assemblea generale, nella seduta del 24 dicembre, in merito al progetto di piazza Colonna:

« L'Accademia di S. Luca, deplorando l'approvazione del progetto del nuovo edificio « da erigersi in piazza Colonna, da parte del Consiglio Comunale, fa voti che le autorità « superiori provvedano alla tutela dell'estetica di Roma, e ne interessa a tal uopo il gruppo « artistico parlamentare e per esso il collega prof. Manfredi.

DONI PERVENUTI ALL'ACCADEMIA

ANNI 1909 - 1911.

Collezioni.

Dono Voigt-Fabj Altini. — La signora Carolina Voigt-Fabj Altini nel 1905 offrì in dono alla Galleria dell'Accademia la raccolta delle miniature della madre, Sig. Teresa Fioroni-Voigt, e i modelli in cera delle incisioni del padre accademico, prof. Carlo Federico Voigt. L'Accademia accettò il dono, prendendo nota degli oggetti e lasciandone il godimento alla donatrice sua vita durante. Nel 1909, dopo la morte della signora Voigt-Fabj Altini, ne fu preso possesso.

Dono De Cupis. — Il cav. Cesare De Cupis, antico mercante di campagna ed amantissimo della storia di Roma e del suo territorio, ha raccolto in quarant'anni di lavoro e con rilevanti spese, il Codice diplomatico di Roma e della campagna romana, consistente in oltre quarantamila transunti e copie di documenti editi ed inediti, ordinati cronologicamente. Desiderando egli che alla sua morte la detta raccolta venisse conservata in luogo accessibile alle persone colte e presso un Ente libero, degno e competente, elesse per questo scopo, ad esortazione del Segretario dell'Accademia prof. Tomassetti, l'Archivio della stessa Accademia, intendendo quindi di donarlo ad essa, con la condizione che rimanesse in suo possesso fino alla sua morte, dopo la quale l'Accademia trasporterà la detta Collezione nella propria sede, collocandola in un armadio speciale col titolo *Collezione De Cupis*. L'Accademia accettò la detta donazione, e nel 1910 il Presidente prof. Tadolini e il Vice Presidente prof. Giovenale ne presero regolare consegna, marcando col sigillo accademico tutti i volumi della raccolta.

Dono Doria-Pamphilj. — Il principe d. Alfonso Doria-Pamphilj, accademico d'onore, nel 1910, donò all'Accademia una memoria del sarcofago di Raffaello Sanzio.

Ritratti di Accademici.

— Ritratto dell'Accademico estinto prof. *Ludovico Seitz,* donato dalla signora Seitz (quadro ad olio di A. Dies).

— Ritratto dell'Accademico prof. *Carlo Busiri,* da lui donato (quadro ad olio del prof. Guido Guidi).

— Ritratto dell'Accademico prof. *P. I. Daumet* (copia).

— Autoritratto dell'Accademico prof. *Guido Guidi,* da lui donato (quadro ad olio).

— Ritratto dell'Accademico prof. *G. Aristide Sartorio,* donato da lui stesso (busto in marmo di A. Candona).

— Ritratto dell'Accademico estinto prof. *Pietro Carnevale,* donato dal colonnello P. Moderni (quadro ad olio di F. Pagliari).

— Ritratto dell'Accademico prof. *Mario Moretti,* donato da lui stesso (quadro ad olio di Carlo Muccioli).

— Ritratto dell'Accademico estinto prof. *Tomassetti,* Segretario perpetuo dell'Accademia, donato dalla famiglia (medaglione in bronzo del prof. Adolfo Apolloni).

Libri ed Opuscoli.

Akademie (K.) der Künste zu Berlin. Cronick, v. 1° oct. 1908, b. 1° oct. 1910, Berlin 1910 (1 vol.).

Albini Giuseppe. — I Caracci. Discorso. Bologna 1909 (opuscolo).

Amelung Walther. — Die Sculpturen des Vaticanischen Museums. Berlin 1903-1908 (9 vol. di testo e 2 vol. di tavole, legati).

Atti del Collegio degli Accademici della R. Accademia di Belle Arti di Firenze, anno 1909. Firenze 1910 (opuscolo).

Aureli Cesare. — Sul realismo nelle Arti Belle. Roma 1878 (opuscolo con autografo di Salvatore Betti).

Id. — L'anima di un artista rivelata da alcune sue lettere. Per commemorare Ludovico Seitz. Dal *Giornale Arcadico,* an. II, ser. 7ª. Roma 1911 (opuscolo).

Baldaque de Silva AA. — Le problème de ma vie. Lisbon 1911 (opuscolo leg.).

Balestra Giacomo. — La Fontana pubblica di Giulio III e il Palazzo di Pio IV sulla via Flaminia. Roma 1911 (1 vol. con tav.).

Bertini Attilj Clelia. — Le Feste pel Vignola e l'Ospizio di S. Michele. Discorso. Roma 1907 (opuscolo).

Id. — Poemetti agresti. Dalla *Nuova Antologia.* Roma 1910 (opuscolo).

Bertini Attilj Clelia — Per la Donna e per l'Arte. Roma-Milano 1910 (1 vol.).

Biblioteca della Camera dei Deputati. — Catalogo metodico delle pubblicazioni periodiche italiane e straniere. Roma 1909 (1 vol.).

Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. — Bollettino delle pubblicazioni italiane, an. 1909-1910-1911 (3 vol. in fascicoli).

Busiri-Vici Andrea. — Ricordo alle famiglie, etc. Roma 1911 (1 vol. ill.).

Id. — Il Trionfo di Cristo Bambino sul S. Colle Capitolino. Roma 1911 (1 vol. ill.).

Calderini Marco. — Antonio Fontanesi pittore paesista. Torino 1901 (1 vol. ill.).

Càllari Luigi. — Un pittore di vita romana della prima metà del secolo XIX. Roma 1910 (opuscolo).

Id. — Alessandro Castelli e l'inizio della pittura paesistica italiana (estratto dalla *Rassegna Contemporanea,* anno IV, n. 3). Roma 1911 (opuscolo ill.).

Id. — Pittori battaglisti moderni (dalla *Rassegna Contemporanea,* anno IV, n. 12). Roma 1911 (opuscolo ill.).

Caroselli Ottaviano. — Olanda artistica. Conferenza. Roma 1910 (opuscolo).

Campello Della Spina Paolo. — Ricordi di più che cinquant'anni. Roma 1910 (1 vol).

Catalogo del Museo di scultura antica. Fondazione Barracco. Roma 1910 (1 vol. ill.).

Catalogo della Mostra del Ritratto italiano dalla fine del secolo XVI all'anno 1861. Firenze 1911 (1 vol. ill.).

Catalogo illustrato della sezione italiana nell'Esposizione internazionale di Bruxelles del 1910 (opuscolo).

Clausse Gustave. — Les Sforza et les Arts en Milanais (1450-1530). Paris 1909 (1 vol. ill.).

Crivelli Niccola. — Contributo alla biografia di Bartolomeo Eustachio. Faenza 1909 (opuscolo).

De Cupis Cesare. — Le vicende dell'agricoltura e della pastorizia nell'Agro Romano. Roma 1911 (1 vol.).

De Lescluze G. — Les secrets du coloris. La classification des couleurs. Louvain 1910 (opuscolo con tav.).

Errazuriz de Urmeneda Raphaël. — Florencia y el arte. Roma 1910 (1 vol. Ill.).

Fiorilli Carlo. — Ischia nel mito, nelle leggende e nella storia. Firenze 1910 (opusc. ill.).

Furcy Raynaud Marc. — Inventaire des sculptures commandées au XVIII^e^ siècle par la Direction Générale des Batiments du Roi. Paris 1909 (1 vol.).

Gabrielli Riccardo. — Il pittore ed archeologo Giulio Gabrielli (da *Picenum,* an. VII, fasc. II). Roma 1910 (opuscolo con ritratto).

Id. — La vita e le opere dello scultore Giulio Moschetti. Roma 1910 (opuscolo ill.).

Lanciarini Venceslao. — Tiferno Metaurense e Provincia di Massa Trabaria (fascicoli VIII e IX). Roma 1911 (opuscolo).

Massarani Tullo. — Opere varie di storia, politica, poesia, etc. Firenze 1909-1910 (22 vol.).

Ministero dei Lavori Pubblici. — Consiglio superiore dei Lavori Pubblici. Cenni e dati statistici (1908-1909-1910). Roma 1909-1911 (3 vol. leg.).

Moretti Gaetano. — La conservazione dei monumenti in Lombardia. Relazione dell'Ufficio regionale con la collaborazione del dott. Ugo Nebbia. Milano 1908 (1 vol. ill.).

Morosini Luigi. — Giuseppe Sacconi per Umberto I al Pantheon e a Monza. Roma 1910 (opuscolo ill.).

Municipio di Orvieto. — Discorsi e cenni commemorativi in onore di Adolfo Cozza. Orvieto 1911 (opuscolo ill.).

Nozze Caetani-Chapin. — Origine dell'antichissima e nobilissima Casa Caetani con li suoi Stati, che possiede. Roma 1911 (opuscolo).

Pinet M. G. — Notice historique sur l'enseignement du dessin à l'école Polytechnique. Paris (opuscolo).

Pozzo Matteo. — La chiesa di N. S. del Carmine ai Prati di Mezzanego. Genova 1902 (opuscolo).

Id. — Carignano. — Ricordi. Genova 1906 (opuscolo ill.).

Id. — Il cardinale Giacomo Filippo Fransoni (1775-1856). Genova 1906 (opuscolo con ritratto).

Id. — I funghi secchi di Varese Ligure e Gioacchino Rossini. Genova 1906 (opuscolo).

Id. — Domenico ed Emanuele Solari. Genova 1907 (opuscolo con ritratti).

Id. — Villetta Di Negro. Genova 1910 (opuscolo ill.).

Id. — Il pittore Francesco Gandolfi. Memorie. Genova 1910 (opuscolo con ritratto.)

Id. — Serie di cartoline riproducenti quadri originali dei re del Perù.

Ptasnick Giovanni. — Gl'Italiani a Cracovia dal secolo XVI al XVIII. Roma 1909. (1 vol).

Reisinger Hugo. — Exhibition of contemporany German art. 1909. (The art Institute of Chicago). Chicago, (1 vol. ill. con ricca legatura).

R. Scuola di Applicazione per gli Ingegneri in Roma. Annuarii degli anni scolastici 1909-1910 e 1910-1911. — Programmi d'insegnamento pel quinquennio scolastico 1910-1911 a 1914-1915 (3 opuscoli).

Rendiconti e memorie della R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti degli Zelanti. Acireale. Anno Accademico CCXXXIV-CCXXXV. Memorie della classe di lettere. Acireale 1910 (1 fascicolo).

Rizzo Giulio Emanuele. — Antinoo Silvano. Stele scolpita da Antoniano d'Afrodisia (estratto da *Ausonia,* anno III, fasc. 1°), Roma 1908 (fascicolo. ill.).

Sanjust di Teulada Edmondo. — Piano regolatore della città di Roma. Roma 1908 (1 vol. con tav.^e^).

Santa Maria (de) Ramon. — La fiesta de la Concepción, en la antigua R. Iglesia de Santiago y s. Ildefonso de los Españoles en Roma el año 1715. Roma 1908 (fascicolo ill.).

Sartorio A. — Galleria di S. Luca. Roma 1910 (con 125 illustrazioni).

Schiavi Lorenzo. — Ricordo e varii dipinti del prof. Michelangelo Grigoletti. Milano 1910 (opuscolo ill.).

Silvy-Leligois A. — A propos du spiritualisme d'Hébert. Grenoble 1910 (opuscolo).

Societade dos Architectos Portuguezes. Annuario MCMIX-MCMX. Lisboa 1911 (1 vol. ill.).

Society (the) for the protection of ancient buildings. — Reports etc. Iune 1910 (opuscolo ill.).

Telluccini Augusto. — Alla biografia di d. Filippo Iuvarra. Nuovo contributo. Palermo 1910 (opuscolo).

Tomassetti Giuseppe. — Paolo Mercuri. Roma 1909 (opuscolo).

Tomassetti G. e Biasiotti G. — La Diocesi di Sabina. Roma 1909 (1 vol. ill.).

CENNI NECROLOGICI

DEGLI ACCADEMICI DEFUNTI

ANNI 1909 - 1911.

GIULIO PODESTI

Accademico di merito.

Giulio Podesti nato in Roma nel 1857 ebbe parte considerevole nella storia dell'architettura moderna in questa città. I suoi principii in fatto di disegno rappresentavano qualche cosa di originale, nella conciliazione della scuola classica, ch'egli aveva frequentato sotto Luigi Poletti, con le esigenze moderne, delle quali riconosceva il necessario dominio. Combattè francamente contro i due mali della moderna architettura, che sono la negligenza del disegno nello sviluppo decorativo e la mescolanza di stili nei monumenti più grandiosi dei nostri tempi. Egli fu uno dei pochi architetti moderni che non limitano la loro opera nel disegnare un edifizio, ma che ne curano tutti i particolari non solo decorativi, ma anche economici.

Il Policlinico di Roma, la facciata del palazzo Marignoli, il Grand Hôtel, l'Hôtel Regina, il palazzo Boggio in via Arenula, il palazzo Baracchini-Caprara in via Venti Settembre, i villini Rattazzi, Rosellini, Durante e Montefiore, il palazzo Tabet in via Zanardelli ed altre minori opere dimostrano l'attività dell'artista ed i pregi dell'arte sua. L'Accademia di S. Luca, che gli aveva già conferito il premio Poletti nel 1864, lo elesse al seggio di merito di architettura nel 1889. Egli spese gran parte della sua attività per il bene dell'Accademia, collaborando con i colleghi del Consiglio e della Commissione amministrativa al suo risorgimento economico e al miglioramento degli stabili. Fece parte di molte Commissioni ufficiali, ebbe numerose onorificenze, tra le quali la commenda dell'Ordine Mauriziano. Morì il 12 gennaio 1909.

ALESSANDRO BETOCCHI

Accademico d'onore.

Pochi uomini hanno potuto con diligenza coscienziosa attendere a numerose incombenze e contemporaneamente scrivere innumerevoli pagine di scientifico pregio, come Alessandro Betocchi. Allievo della scuola famosa del Cavalieri San Bertolo, egli fu dal Governo Pontificio incaricato della direzione delle opere pubbliche, ponti, strade. acquedotti; ed in tale incarico rimase anche sotto il nuovo Governo, e giunse in tarda età, con molte ono-

rificenze, a meritato riposo. Speciali furono i suoi studi nella scienza idraulica; e parecchie sue monografie sul corso e sulle inondazioni del Tevere gli meritarono dalla Francia e dall'Inghilterra onorevoli attestazioni. L'Accademia di S. Luca lo elesse accademico d'onore nel 1886 come il decano degli ingegneri romani. Lo incaricò anche della rappresentanza all'Esposizione de l'Art public di Bruxelles, della quale fece una relazione completa che si conserva negli atti dell'Accademia. Morì il 16 luglio 1909.

VALENTINO CERRUTI

Accademico d'onore.

Il giorno 16 agosto 1909 scompariva Valentino Cerruti, Senatore del Regno e professore nella R. Università di Roma. Egli fu uno dei più solerti cultori delle scienze matematiche e fisiche e seppe con i suoi profondi studii chiamare sopra di sè l'attenzione degli scienziati e del Governo, di guisa che da umile famiglia potè in breve salire alla più elevata sfera della classe sociale e alla dignità Senatoria. Infaticabile nel lavoro, egli vi sacrificò la salute, non risparmiando tempo nè fatica per dar sempre nuovi contributi al ramo speciale ch'egli professava. Insegnò Fisica, Matematica e Meccanica Razionale nella R. Università, della quale fu anche Rettore dal 1888–89 al 1891–92 e dal 1900–01 al 1902–03. Fu Accademico corrispondente dei R. Lincei e socio di altre Accademie. L'Accademia di S. Luca lo elesse accademico d'onore nel 1904. Abbiamo memoria dei più recenti saggi della sua dottrina, come quello sulla *deformazione di un corpo elastico isotropo per alcune speciali condizioni di limiti* (1887), l'altro *sull'equazioni a più variabili che si risolvono mediante regoli scorrevoli* (1886), la *commemorazione di Ernesto Cesàro* ed altri pubblicati in occasione di adunanze e di congressi.

CHARLES FOLLEN MAC KIM

Accademico corrispondente.

Il Mac Kim nacque a Chester in Pensylvania nel 1847. Studiò nella *Lawrence scientific School* e si laureò poi nel Collegio di Harvard. Recatosi a Parigi, frequentò per tre anni l'*Ecole des Beaux Arts* sotto la direzione del Daumet, uscendone architetto colto e di avvenire promettente. Compiuti gli studii, imprese a viaggiare in Europa, studiando e gustando ovunque le bellezze dell'arte. Si stabilì definitivamente in New York circa il 1872, e quivi presto emerse per opere architettoniche di non comune valore. Unitosi nel 1877 con gli architetti Mead e White, fabbricò con loro moltissimi edifici pubblici e privati: la Columbia University, il Campidoglio di Rhode Island, l'Istituto di Scienze ed Arti di Brooklin, il palazzo del New York Herald, la Sala di musica e la Biblioteca pubblica di Boston, il palazzo dello Stato di New York all'Esposizione Colombiana, il casino di Newport, l'Harvard e Century Club in New York, il palazzo della Life insurance Company in Omaka, l'edificio della Casa Liffany, la Chiesa di S. Paolo a Stockbridge nel Massachussetts, ed altri numerosissimi. In seguito agli studii fatti in Parigi, la sua arte risentiva di tutte le caratteristiche dello stile francese dei tre Luigi, ma col passare degli anni egli fu gradatamente trasportato verso il nostro Rinascimento e verso l'arte greco–romana ed egli stesso dichiarava di riconoscere nell'Italia la sorgente pura dell'arte, la madre di ogni bellezza. Il suo merito fu giustamente riconosciuto durante la sua vita, e la Francia, l'Inghilterra, l'America lo colmarono di onori. Ottenne molte medaglie, fu nominato membro di varii Istituti accademici, tra i quali l'Accademia di S. Luca, che lo elesse socio corrispondente nel 1899. Morì a St. James in Long Island, nello Stato di New York, il 14 settembre 1909. L'istituzione di una Accademia americana per scultori, pittori e architetti in Roma devesi alla sua energica iniziativa, poichè riteneva sbagliato il principio che i giovani architetti

vadano errando in più luoghi per apprender la loro arte, la quale invece deve formarsi in Roma, sotto la tranquilla influenza dell'Urbe.

Il Mac Kim fu un architetto fecondo e studioso e le sue opere sono lì a manifestare il suo grande ingegno imbevuto delle bellezze del nostro rinascimento e del classicismo greco-romano.

GIUSEPPE TRABACCHI

Accademico di merito.

Il giorno 12 decembre 1909 moriva nell'Ospedale di S. Giacomo lo scultore Giuseppe Trabacchi, vittima del brutale investimento di una automobile. Nato in Roma nel 1839, alunno della rinomata scuola di S. Michele, vincitore di premi nell'Accademia di S. Luca, il Trabacchi si distinse per arte severamente ispirata a vero classicismo. Sono sue opere *Il primo parto*, bassorilievo da lui inviato all'Esposizione di Firenze del 1861, le due statue colossali in marmo l'*Arte* e l'*Architettura* nella facciata del palazzo dell'Esposizione, due monumenti sepolcrali nella chiesa di S. Agostino, la statua di *S. Matteo* nella Basilica di S. Paolo; l'*Arcolio*, statuetta in bronzo acquistata dal Ministero della Pubblica Istruzione; la statua della *Bersabea* nella Galleria di Arte moderna, ed un rilievo che stava compiendo per il monumento a Vittorio Emanuele. Molto avversato dalla fortuna, egli seppe farsi scudo con la sua grande bontà e mitezza d'animo. Fu eletto accademico di S. Luca nel 1897, e sempre prestò la sua opera all'Accademia, nei concorsi, nel sovrintendere alla Galleria, nel Consiglio Accademico.

ENRICO DE GEYMÜLLER

Accademico d'onore.

Fin dal 1889 il barone Enrico de Geymüller venne a far parte dell'Accademia di S. Luca. Poteva egli essere anche eletto accademico di merito corrispondente come architetto, essendo egli peritissimo nell'architettura, ma poichè sui 40 anni egli si sentì talmente preoccupato dallo studio critico dell'arte, da meritarsi le più alte lodi dall'Europa dotta, l'Accademia volle riconoscere in lui l'autore di dotte investigazioni nella storia dell'arte e quindi lo elesse accademico d'onore. Il Geymüller rappresenta il predecessore e il maestro di tutti i moderni scrittori di storia dell'arte. Roma principalmente attrasse il suo genio analitico. Tra le molte sue opere, sono principalissime: la pubblicazione del 1868, negli *antichi progetti sconosciuti per la fabbrica di S. Pietro*, l'altra importante del 1883, *Documents inédits sur le thermes d'Agrippa, le Panthéon et les thermes de Dioclétien;* l'altra dei *tre albums di fra Giocondo;* la splendida monografia su *Raffaello Architetto*, ed altre numerose. In esse certamente il Geymüller si mostrò amantissimo dell'Italia e di Roma. Morì il 19 decembre del 1909.

FILIPPO VITALI

Accademico d'onore.

Il 30 decembre 1909 moriva in Parigi il conte Filippo Vitali. Egli nacque per caso a Patras nel 1829 da genitori veneziani: suo padre era stato uffiziale dell'Impero Napoleonico. Studiò ingegneria dedicandosi al ramo delle ferrovie con tanto successo da poter assumere poi la costruzione di grandi linee, come quelle della penisola balcanica, poi della Sicilia e riportarne un'enorme fortuna. Di questa egli fece buon uso viaggiando, incoraggiando artisti poveri ed acquistando oggetti d'arte antichi e moderni. Per questo suo sen-

timento, per aver acquistato in Roma il palazzo Vidoni, disegnato da Raffaello, salvandolo da eventuale profanazione di speculatori, e per averlo fatto illustrare con una speciale monografia, composta dal prof. G. Tomassetti, e infine per aver salvato dalla distruzione i più belli affreschi del Podesti tolti dal demolito palazzo Torlonia, l'Accademia lo elesse socio d'onore nel 1907.

LORENZO VALLES

Accademico di merito.

Lorenzo Valles nacque in Madrid nel 1830. Studiò la pittura sin dai primi elementi nell'Accademia di S. Ferdinando e nel 1852, terminati gli studii superiori in detta Accademia, ebbe il pensionato dal duca di Sesto per perfezionarsi in Roma. Quivi trasferitosi, fu ammesso alle scuole dell'Accademia di S. Luca, ove nel 1855 ottenne la medaglia per la composizione artistica. Nell'anno seguente inviò alcuni lavori all'Esposizione di Madrid, pei quali ottenne la menzione onorevole, e nel 1865 il suo quadro *Il cadavere di Beatrice Cenci esposto al ponte S. Angelo* gli guadagnò il secondo premio nella stessa Esposizione. Egli si dedicò specialmente alla pittura storica. Nel 1886 inviò all'Esposizione di Madrid l'opera *La pazzia di Giovanna di Castilla*, ora conservata nel Museo d'arte moderna in quella città, la quale gli fruttò la medaglia d'oro di primo grado. In Spagna sono molti suoi quadri, tra i quali *Gli ambasciatori d'Isabella la Cattolica in Roma,* eseguito per incarico del sig. D. Anselmo del Valle, e conservato nella sua collezione ad Oviedo. Altri quadri sono in collezioni private di Roma, Londra, New York, Santiago de Chile ove si conservano *Il terzo atto di Amleto, Dante* (dalla Vita Nuova), *Alessandro VI che divide l'America, Il Delfino di Francia,* etc. Dipinse anche *Galileo nei tribunali, I martiri al Colosseo, Gli assassini di Escobedo, Paolina Borghese, Beethoven,* numerosi ritratti e quadri di costumi. Nella sua lunga carriera artistica ottenne premi nelle Esposizioni di Vienna (1873), di Filadelfia (1876) e di Roma (1895); ebbe onorificenze dalla Spagna, tra cui la Commenda d'Isabella la Cattolica, e dal nostro paese la Commenda della Corona d'Italia. Fu eletto Accademico di merito di S. Luca nel 1903. Dopo una lunga malattia che gli tolse quasi completamente la vista, morì in Roma l'11 gennaio del 1910.

GAETANO KOCH

Accademico di merito.

Gaetano Koch nato in Roma nel 1849 da famiglia oriunda del Tirolo tedesco, era nipote del celebre pittore Ioseph Anton Koch, del quale le opere si conservano in quasi tutte le Gallerie d'Europa. Anch'egli voleva dedicarsi alla pittura, ma preferì poi l'architettura. Laureatosi ingegnere nel 1872, entrò a far parte dell'Ufficio tecnico della Società dell'Esquilino, per la quale progettò e diresse sei grandi edifici. Ebbe poi incarico di studiare il progetto e dirigere i lavori del palazzetto Voghera in via Nazionale. Da questo momento incominciò la carriera artistica del Koch, attestata dalle sue innumerevoli opere in Roma; i due *palazzi dell'Esedra* di Termini, il palazzo della Banca d'Italia, i palazzi Voghera, Marotti, Guglielmi in via Nazionale; i palazzi Lavaggi, Sacconi, Montani e il Museo Barracco di arte antica nel Corso Vittorio Emanuele; il palazzo e villino Boncompagni, ora residenza della Regina Margherita, l'Hotel Bella vista e il palazzo Balestra in via Veneto; la Biblioteca del Senato, i palazzi Riganti, Calabresi, Amici in via Venti Settembre, il palazzo Boncompagni in via Tomacelli, il palazzo Salviucci al Tritone: i villini Costanzi all'Esquilino, Dell'Aquila nella via Flaminia, Galli in via Maria Adelaide; il palazzo della Società fondiaria in piazza Vittorio Emanuele ed altri moltissimi, oltre a varie cappelle gentilizie nel Campo Verano, tra le quali quella per la sua famiglia, per la Casa

Del Drago etc. Le opere del Koch sono tutte improntate alle linee classiche: il suo classicismo però non è pedantesco ma libero e indipendente, ed egli tuttavia adattò perfettamente lo stile delle sue fabbriche alla loro destinazione, al carattere della città in cui dovevano sorgere. Ebbe incarichi pubblici importanti e molte onorificenze. L'Accademia lo elesse al seggio di merito nel 1894, nominandolo anche poi Consigliere. Fu membro della Giunta Superiore di Belle Arti, della Commissione Reale per il palazzo di Giustizia, della Direzione artistica del Monumento a Vittorio Emanuele: ebbe la commenda della Corona d'Italia e dell'Ordine Mauriziano. Morì il 14 maggio 1910.

NICOLA CANTALAMESSA-PAPOTTI

Accademico di merito.

Il 30 agosto 1910 scompariva la figura di Nicola Cantalamessa-Papotti, patrizio di Ascoli Piceno, sua città natale, in età di 79 anni. Il suo valore riconosciuto in Italia e all'estero, non gli fece perdere quel carattere sincero e modesto che gli guadagnava l'amore e la stima degli artisti e degli amici. Egli studiò i primi elementi della scultura nello studio dei fratelli Paci in Ascoli, ma giovane ancora si trasferì in Roma ove seguì gl'insegnamenti di Pietro Tenerani, scolaro del Canova. I suoi lavori improntati ai principii del neo-classicismo appresi dai suoi celebri maestri, presentano pure uno speciale carattere di verismo nobile e ben adatto. Eletto dall'Accademia di S. Luca al seggio di merito nel 1877, molto si adoperò per il bene di essa, che lo volle anche suo Consigliere per più di un ventennio. Tra le numerose opere della sua vita artistica di circa mezzo secolo, debbonsi ricordare il gruppo di *S. Emidio* e *Santa Polifia,* commessogli dal re Ferdinando II, e tuttora nella Reggia di Capodimonte, insieme con i busti di *Ferdinando* e *Maria Sofia* e le statue di *Venere e Amore;* il bassorilievo che rappresenta il *Sogno di S. Giuseppe* nel monumento all'Immacolata Concezione in piazza di Spagna in Roma, commessogli da Pio IX; i gruppi nell'attico della Banca d'Italia. Si recò spesso in America dal 1857 in poi, ove fu membro delle Commissioni governative per le Esposizioni di Filadelfia, Chicago e Saint-Louis, e ove acquistò gran fama con le sue opere l'*Uragano* e il *Bel tempo,* e con i concorsi per i monumenti all'industriale *Chilsom* e al presidente degli Stati Uniti *Garfield,* che diedero luogo a polemiche per essere stati a lui preferiti i bozzetti di due artisti americani, dalle commissioni giudicatrici. Vinse le prime due prove del concorso per la statua equestre del Monumento a Vittorio Emanuele in Roma, eseguì il *Monumento a Vittorio Emanuele* in Ascoli, otto *statue* nella basilica di Loreto, i *busti del Re e della Regina del Siam* ed altre numerosissime opere d'arte. Lavorò ininterrottamente fino al termine della sua vita, e la morte lo colpì mentre stava eseguendo la statua della *Politica* e una delle *Vittorie* per il Monumento a Vittorio Emanuele in Roma. Ebbe molte onorificenze, fu membro dei principali Istituti di Belle Arti italiani e stranieri.

DOMENICO BRUSCHI

Accademico di merito.

Nato a Perugia nel 1840, Domenico Bruschi fu degno discendente e seguace dei maestri dell'affresco che furono i pittori umbri. D'ingegno fertile ed immaginoso, si affermò nella sua arte fin dall'inizio della sua carriera, per potenza e vivacità di colorito, per la robustezza delle sue opere, ispirate sempre al misticismo della Bibbia e delle leggende religiose. Fu insigne nell'arte decorativa che riportò all'altezza da cui sembrava dover essere decaduta e nella quale seppe adattare le pitture all'ambiente in cui si trovano. Insegnò ornato nell'Istituto di Belle Arti di Roma, e l'Accademia di S. Luca lo elesse al seggio di merito nel 1905, nominandolo poi anche Consigliere. Tra le moltissime produzioni da lui

sparse dovunque, sono specialmente degne di memoria le pitture nella Sala delle Adunanze dell'Accademia dei Lincei, quelle nel palazzo del Quirinale, nel palazzo della Cassa di Risparmio, nel teatro Costanzi, nel palazzo di Montecitorio, nella chiesa dei SS. Apostoli, nel palazzo Bocconi. Sono celebri i suoi affreschi nel palazzo provinciale di Perugia, quelli di Bevagna, di Cagliari, di Trevi, di Milano e di Spoleto. Gli affreschi in S. Maria degli Angeli di Assisi, nel Duomo di Palestrina, nel palazzo Hirfold a Londra, nella Cattedrale di Valletta a Malta attestano la instancabile operosità di Domenico Bruschi, che nonostante lo sua età avanzata prometteva ancora gran copia di lavori. L'ultimo successo fu da lui ottenuto nel 1909 con le pitture del palazzo del Monte di Pietà in Vicenza, rappresentanti episodi della vita di Mosè. Mentre preparava nuove decorazioni per il palazzo Comunale di quella città, fu colpito dalla morte il 18 ottobre del 1910.

GIUSEPPE TOMASSETTI

Accademico d'onore.

Giuseppe Tomassetti nacque in Roma nel 1848. Fin dai suoi anni giovanili si dedicò agli studii storici ed archeologici, nei quali ebbe a maestri il Visconti e il De Rossi. Laureatosi in diritto nel 1869, ottenne nell'anno seguente un titolo speciale in lettere ed archeologia, e subito si fece distinguere con le sue prime pubblicazioni, tanto che a soli 23 anni, fu nominato membro corrispondente dell'Istituto archeologico Germanico. Fu tra i soci fondatori della Società Romana di Storia Patria nel 1878, e nel 1881 entrò a far parte della Pont. Accademia Romana di archeologia. Per l'importanza dei suoi lavori ottenne nel 1884 la libera docenza di Topografia della Campagna romana nel Medio Evo e poi di Storia di Roma nel Medio Evo nell'Università di Roma, nella quale ebbe anche l'incarico di Epigrafia latina, nel 1887. Fece parte della Commissione araldica romana, della Commissione governativa per la conservazione dei monumenti della provincia, della Commissione archeologica e del Comitato di storia ed arte comunali, e di numerose commissioni di esami nell'Archivio di Stato. Riordinò importanti archivî privati di Roma, come quelli di Casa Orsini, di Casa Colonna, dell'Accademia di S. Luca ed altri di minor conto. Scrittore fecondo, oratore facile e geniale, conoscitore profondo e competente delle memorie storiche e monumentali di Roma, seppe con gli scritti e con la parola sfatare molte leggende e ricostruire la storia medievale di Roma e delle sue istituzioni, delle quali lumeggiò le vicende, rilevandone con imparzialità i pregi e i difetti. Amante sincero della sua città natale, sempre si adoperò per la conservazione dei monumenti e delle memorie di essa, con pubblicazioni e con opera attiva nel seno delle varie Commissioni e del Consiglio Comunale, a cui pure appartenne. Senza fare l'enumerazione dei moltissimi lavori d'indole storica, archeologica ed artistica dal Tomassetti pubblicati in un periodo di più di quarant'anni, e che in gran parte sono sparsi nel Bollettino dell'Istituto Germanico, in quello della Commissione archeologica comunale, nell'Archivio della R. Società di Storia Patria ed in altri importanti periodici, basterà accennare all'opera sua capitale sulla storia della *Campagna romana* dall'antichità ai nostri giorni. Quest'opera grandiosa, a cui si connette tutta la storia di Roma e dei suoi grandi istituti, rappresenta il frutto degli studii di tutta la sua vita negli archivî e nelle biblioteche e delle osservazioni locali in ogni sito della campagna stessa.

L'Accademia di S. Luca lo elesse socio d'onore nel 1895 e Segretario perpetuo nel 1897, e sempre egli adempì a questo onorifico incarico con zelo e con amore fino agli ultimi giorni di sua vita. Il Tomassetti morì in Roma il 22 gennaio 1911, dopo una penosa infermità di quasi due anni.

GUGLIELMO DE SANCTIS.

Accademico di merito.

Guglielmo De Sanctis nacque a Roma nel 1829. Allievo del Minardi, si dedicò alla pittura storica e sacra. Principali sue opere sono: *Michelangelo e Ferruccio*, nel Museo di Torino; *Emanuele Filiberto che mostra il suo neonato ai contadini*, commessogli da Vittorio Emanuele II; *Galileo che mostra alla Signoria di Venezia gli effetti del telescopio*, nella Galleria Giovannelli in Venezia; l'*Olimpia Pamphilj*, nella Galleria d'arte moderna in Roma. Sono anche degni di memoria gli affreschi da lui eseguiti nella Basilica di S. Paolo, il quadro di *S. Vincenzo de' Paoli* nella chiesa della Missione ed altre pitture nell'ospedale di S. Spirito e in quello dei Fate Bene Fratelli. Il De Sanctis ci ha lasciato poi numerosi ed eccellenti ritratti di uomini illustri. Egli deve anche essere ricordato quale scrittore geniale e piacevole, come ci attestano le sue opere su *Tomaso Minardi*, *Aleardo Aleardi*, *Cesare Fracassini*, e negli *affreschi del Maccari al Senato*. Nel 1893 fu eletto socio di merito dall'Accademia di S. Luca alla quale sempre dimostrò il suo attaccamento con la sua opera e con doni numerosi. Ebbe molti incarichi di rappresentare l'Italia nelle Esposizioni. Morì in Roma ai 6 di marzo del 1911.

GIUSEPPE SCIUTI

Accademico di merito.

Il 13 marzo del 1911 moriva in Roma il pittore Giuseppe Sciuti. Egli nacque a Zafferano Etnea nel 1835: apprese i principii della sua arte a Catania, alla scuola del De Stefani e poi del Gandolfo. Recatosi poi a Firenze si perfezionò nella pittura e dipinse la *Tradita* e la *Vedova*, acquistata dal Municipio di Catania. Eseguì poi a Napoli *Le madri della patria*, *Un episodio del saccheggio di Catania*, *I prigionieri di Castelnuovo*. Inviò quindi all'Esposizione di Genova la *Carità* e a Parma *La pace domestica*, che fu poi acquistata per l'Accademia di Brera dal Ministero della Pubblica Istruzione. Trasferitosi a Roma nel 1875 si dedicò alla pittura storica e alla decorazione che portò a grande altezza come attestano gli affreschi della sala del Consiglio provinciale di Sassari e quelli del palazzo Florio a Palermo (*Il trionfo di Bacco*). Dipinse il sipario del teatro di Catania (*Ruggiero di Lauria*) e quadri numerosi, tra i quali principali: *I funerali di Timoleone*, acquistato dal Comune di Palermo, *Uno sposalizio greco*, acquistato dal Museo di Brera, *Ruggero re di Sicilia*, *Restauratio aerarii*, *Nel tempio di Venere*, ora in Roma nella Galleria di Arte Moderna, *La Vittoria d'Imera*, *Cesare a cui vien presentata la testa di Pompeo*, *Leda*, *L'Adultera* etc. L'Accademia di S. Luca lo elesse al seggio di merito nel 1895.

FILIPPO MARIOTTI

Accademico d'onore.

Filippo Mariotti nacque in Apiro, nelle Marche, nel 1833. Studiò eloquenza in Roma fino alla morte di Pellegrino Rossi, studiò avvocatura a Firenze con l'Andreucci, fu letterato ed uomo politico, studioso delle antichità classiche e dotto giureconsulto. Egli fu segretario della Giunta del Governo provvisorio in Camerino nel 1859 e, deputato in molte legislature, partecipò ad importanti lavori parlamentari, quale il riordinamento delle biblioteche ecc. Fu poi Commissario della biblioteca della Camera, che riordinò con molto senno. Sottosegretario di Stato al Ministero dell'Istruzione dal 1887, col Coppino e poi col Boselli, adempiè al suo ufficio con grande alacrità. Deve a tal proposito esser ricordata la preziosa opera del Mariotti nella preparazione del progetto di legge per la *Conservazione*

dei Monumenti e delle opere d'arte. Egli fu anche scrittore valente: principale sua opera è la traduzione e illustrazione delle *Orazioni di Demostene.* L'Accademia di S. Luca lo elesse socio d'onore nel 1892. Era anche Accademico dei Lincei, e Senatore del Regno, e fu insignito di molte onorificenze. Morì in Roma ai 25 di giugno del 1911.

PLACIDO GABRIELLI

Accademico d'onore.

Discendente di una famiglia stabilita in Roma fin dal secolo XIV, il principe Placido Gabrielli nacque il 9 novembre 1832. Il suo avo Pompeo, generale pontificio, era nel seguito di Napoleone e rimase ferito alla battaglia di Lipsia. Placido Gabrielli, simpatica figura di gentiluomo religioso e filantropo, nutrì anche sentimenti di serio liberalismo, tanto che si espose ai rimproveri di Pio IX quando offrì a Napoleone III e a Vittorio Emanuele II due spade d'onore nel 1860, dopo la battaglia di Magenta. Fu Consigliere Comunale di Roma e Presidente della Commissione direttiva di S. Michele. Fu mecenate e cultore delle arti e l'Accademia di S. Luca lo elesse socio d'onore nel 1883. Morì nel 1911, ai 9 di novembre.

ANDREA BUSIRI-VICI

Accademico di merito.

Andrea Busiri-Vici nacque in Roma nel 1817. Studiò dapprima la pittura in Venezia nella scuola del Silvani, del Tortolini, del Folchi e del Sereni. Ma in seguito si dedicò all'architettura, che esercitò per moltissimi anni, lasciandoci numerose e pregevoli opere. Debbono specialmente ricordarsi: il quartiere Mastai in Trastevere con la elegante fontana; la nuova Canonica e Basilica di S. Agnese; le case dei due Collegi Americani in Roma; l'edificio delle Scuole Cristiane a Piazza Pia; l'ingresso monumentale di Villa Pamphili; la Cavallerizza Doria. Restituì allo stile primitivo del cinquecento la Cappella di S. Tomaso alla Minerva, e allo stile bizantino il *bema* dell'Abbazia di Grottaferrata. Ristaurò con vera competenza il Convento della Quercia di Viterbo e parecchi palazzi antichi di Roma. Fu anche scrittore fecondo: innumerevoli sono le sue pubblicazioni artistiche, adornate di copiosi disegni eseguiti tutti di sua mano. L'Accademia di S. Luca lo elesse al seggio di merito nel 1859, professore di architettura nelle Scuole Accademiche nel 1869, e Presidente negli anni 1886 e 1887. Egli era il decano degli Accademici e l'insigne Consesso volle onorare con uno speciale festeggiamento il cinquantesimo anno del suo accademicato nel 1909. Morì il 12 novembre 1911.

ALBO ACCADEMICO.

PRINCIPE DELL'ACCADEMIA

S. M. IL RE VITTORIO EMANUELE III

PRESIDENZA E CARICHE ACCADEMICHE

CONTE PRESIDENTE

Giovenale prof. comm. Giovanni Battista.

VICE PRESIDENTE

Gai prof. cav. Francesco.

EX PRESIDENTE

Tadolini prof. gr. uff. Giulio.

SEGRETARIO DEL CONSIGLIO

Moretti prof. cav. Mario.

SEGRETARIO DELL'ACCADEMIA

Gnoli prof. comm. conte Domenico.

COMMISSIONE AMMINISTRATIVA

Busiri prof. cav. Carlo, *Presidente;*
Maccagnani prof. cav. Eugenio;
Sartorio prof. comm. Aristide.

Sovrintendenti alle Gallerie Accademiche

Joris prof. cav. Pio *(per la pittura);*
Gallori prof. comm. Emilio *(per la scultura);*
Ojetti prof. cav. Raffaele *(per l'architettura).*

CONSIGLIO ACCADEMICO

Pittori

Gai prof. cav. Francesco;
Maccari prof. comm. Cesare;
Joris prof. cav. Pio;
Benlliure prof. comm. Giuseppe;
Sartorio prof. comm. Aristide;
Guidi prof. Guido;
Capranesi prof. cav. Giovanni.
Costantini prof. Giovanni.

Scultori.

Monteverde prof. gr. uff. Giulio, senat.
Tadolini prof. gr. uff. Giulio;
Galli prof. comm. Alberto;
Apolloni prof. comm. Adolfo;
Maccagnani prof. cav. Eugenio;
Gallori prof. comm. Emilio;
Zocchi prof. comm. Arnaldo.

Architetti.

Tenerani prof. gr. uff. Carlo;
Piacentini prof. comm. Pio;
Giovenale prof. comm. Giov. Batt.
Innocenti prof. cav. uff. Augusto;
Magni prof. cav. Giulio;
Galassi prof. Filippo;
Moretti prof. cav. Mario;
Busiri Vici prof. cav. Carlo.

ACCADEMICI DI MERITO

PRIMA ACCADEMICA

S. M. LA REGINA ELENA

PITTORI.

Residenti.

1871 — Prof. Gai cav. Francesco. *Via Merulana, 183.*
1879 — » Maccari comm. Cesare. *Via Sallustio, 19.*
1901 — » Joris cav. Pio. *Via Maria Cristina, 3.*
1902 — » Sartorio comm. Aristide. *Via Maria Cristina, 5.*
» — » Benlliure comm. Gius., Direttore dell'Accad. di Spagna.
1905 — » Duran gr. uff. Carolus, Dirett. dell'Accad. di Francia.
1906 — » Guidi Guido. *Via Volturno, 58.*
1908 — » Corelli cav. Augusto. *Viale Giulio Cesare, villino proprio.*
1909 — » Capranesi cav. Giovanni. *Piazza Vittorio Emanuele, 107.*
» — » Costantini Giovanni. *Via Fausta, 17.*
1911 — » Coromaldi Umberto. *Via Margutta, 51-a.*

Residenti aggiunti.

1893 — Prof. Petiti cav. Filiberto. *Via ai Villini, 10.*
1901 — » Raggio Giuseppe. *Via Palestro, 11.*
1906 — » Brioschi cav. Othmar. *Via Plebiscito, 118.*
» — » Cellini cav. Giuseppe. *Passegg. di Ripetta, 25* — Tel. 14-79.
» — » Di Lorenzo comm. Tommaso. *Via Stamperia, 6* — Tel. 15-16.

Corrispondenti.

1893 — Prof. Alma Tadema Lorenzo. *Londra.*
» — » Pradilla Ortiz cav. Francesco. *Madrid.*
» — » Villegas comm. Gius., Dir. del Museo del Prado. *Madrid.*
1896 — » Donadini cav. E. A. *Dresda.*
1899 — » Lameire cav. Carlo. *Parigi, avenue Duquesne.*
» — » Prell comm. Ermanno. *Lipsia.*
» — » Thayer Abbot. *New-York.*
» — » Poynter Edoardo. *Londra.*
1905 — » Michetti Francesco Paolo. *Napoli.*
» — » Moretti cav. Francesco. *Perugia.*
» — » Nono Luigi. *Venezia.*

1906 — Prof. Franchi Alessandro. *Siena.*
» — » Cassioli Giuseppe. *Firenze.*
1911 — » Calderini Marco, *Torino.*
» — » Botckine Michele. *Pietroburgo.*

Scultori.

Residenti.

1882 — Prof. Monteverde gr. uff. Giùlio, senatore. *Via dei Mille, 6.*
1891 — » Tadolini gr. uff. Giulio. *Via Babuino, 150.*
1896 — » Galli comm. Alberto. *Via Maria Adelaide, 4* — Tel. 3805.
1897 — » Maccagnani cav. Eugenio. *Via Fausta, 14.*
1903 — » Apolloni comm. Adolfo. *Via Magenta, 10* — Tel. 639.
1905 — » Zocchi comm. Arnaldo. *Piazza Galeno, suo villino.*
» — » Gallori comm. Emilio. *Viale della Regina, 181.*
1906 — » Ximenes comm. Ettore. *Viale della Regina* — Tel. 84-39.
1911 — » Zanelli Angelo. *Via S. Martino al Macao, 9.*
» — » Romagnoli cav. Giuseppe. *Via Gregoriana, 12.*
» — » Quattrini cav. Enrico. *Via Tasso, 78.*

Residenti aggiunti.

1897 — Prof. Lancelot Croce Marcella. *Via Sistina, 123.*
1905 — » Berardi cav. Giuseppe. *Via Babuino, 156.*
» — » Lanzi cav. Antonio. *Via Cavour, 6.*

Corrispondenti.

1895 — Prof. Jerace comm. Francesco. *Napoli.*
1896 — » Scanzi cav. Giovanni. *Genova.*
» — » Begas cav. Rinaldo. *Berlino.*
» — » Rivalta cav. Augusto. *Firenze.*
» — » Mercier cav. A. *Parigi, 15, avenue de l'Observatoire.*
1899 — » French Daniel Chester. *New-York.*
» — » Benlliure comm. Mariano. *Madrid.*
1902 — » Barbieri cav. Enrico. *Bologna.*
» — » Passaglia comm. Augusto. *Firenze.*
» — » Calandra comm. David. *Torino.*
» — » Zocchi comm. Cesare. *Torino, Istituto di Belle Arti.*
» — » Noel comm. Luigi. *Parigi, 108, rue de Vangirard.*
» — » Bistolfi Leonardo. *Torino.*
1905 — » Triebel F. E. *New-York, N. 6 M. Dougal Alley.*

Architetti.

Emeriti.

1901 — Prof. Calderini comm. Guglielmo. *Via Volturno, 58* — Tel. 1906.

Residenti.

1889 — Prof. Tenerani gr. uff. Carlo. *Via Nazionale, 230* — Tel. 944.
1896 — » Piacentini comm. Pio. *Piazza Collegio Romano, 1* — Tel. 382.
1897 — » Giovenale comm. Giov. Battista. *Via Bocca di Leone, 43* — Tel. 7328.
1900 — » Magni cav. Giulio. *Via in Lucina, 36* — Tel. 9183.
» — » Innocenti cav. uff. Augusto. *Via S. Basilio, 13.* — Tel. 153.
1905 — » Galassi Filippo. *Via Mazzarino, 6.*
1906 — » Busiri Vici cav. Carlo *Via Sesia, 4* — Tel. 3686.
» — » Moretti cav. Mario. *Via Nazionale, 243.*
1907 — » Di Gregorio gr. uff. Giovanni. *Via Quattro Fontane, 41* — Tel. 5280.
» — » Manfredi cav. Manfredo Emanuele, Deputato. *Corso Vitt. Em., 154.* — Tel. 1673.
1909 — » Ojetti cav. Raffaele. *Via Maria Adelaide, 12* — Tel. 7359.
1911 — » Giovannoni cav. Gustavo. *Via Torre Argentina, 34.*

Residenti Aggiunti.

1896 — Prof. Bazzani cav. Luigi. *Istituto di Belle Arti.*

Corrispondenti.

1892 — Prof. Basile comm. Ernesto. *Roma.*
» — » Zampi cav. Paolo. *Orvieto.*
» — Prof. Micheli comm. Vincenzo. *Firenze.*
1894 — » Boito comm. Camillo. *Milano.*
» — » Vallot cav. Paolo. *Berlino.*
» — » Sada cav. Carlo. *Catania.*
1901 — » Daumet comm. Pietro. *Parigi, 28, Rue de Louxembourg.*
» — » D'Avila comm. Pietro. *Lisbona.*
1903 — » Bernich comm. Ettore. *Napoli, via Cimarosa*
» — » Stramucci comm. Emilio. *Firenze.*
» — » Tommasi cav. Natale. *Innsbruk (Austria).*
» — » Gewaerts cav. Leone. *Bruxelles.*
1907 — » Mariani cav. uff. Vittorio. *Siena.*

ACCADEMICI D'ONORE

PRIMA ACCADEMICA

1884 — S. M. MARGHERITA
REGINA MADRE.

PRIMO ACCADEMICO

1899 — S. M. GUGLIELMO II
IMPERATORE DI GERMANIA E RE DI PRUSSIA.

1893 — S. A. I. e R. la Principessa Luisa d'Inghilterra. *Londra.*
1878 — Blaserna prof. comm. Pietro, senatore. *Roma, via Panisperna, 89-b* — Tel. 745.
1880 — Caetani Lovatelli contessa Ersilia. *Roma, piazza Campitelli, 17* — Tel. 1686.
1881 — Zorzi conte Alvise. *Cividale nel Friuli.*
» — De Hoental Paget Valburga. *Firenze.*
» — Baccelli prof. gr. cord. Guido. *Roma, piazza Campitelli, 2.*
1886 — Torlonia S. E. duca D. Leopoldo. *Roma, via Bocca di Leone.* — Tel. 325.
1887 — Visconti-Venosta S. E. march. Emilio, cav. O. SS. A., senatore. *Milano.*
» — Tommasini comm. Oreste, senatore. *Roma, via Nazionale, 89* — Tel. 2851.
» — Castellani comm. Augusto. *Roma, Piazza Trevi, 86.*
» — Majelli comm. Giuseppe. *Palermo.*
1899 — Gnoli prof. comm. conte Domenico. *Roma, piazza della Pace, 8*
» — Lanciani prof. comm. Rodolfo, senatore. *Roma, piazza Sallustio* — Tel. 6847.
» — Ferraioli march. Alessandro. *Roma, piazza Colonna, 355* — Tel. 2954.
1890 — Monaci comm. prof. Ernesto. *Roma, via Condotti, 75.*
» — Helbig, comm. Volfango. *Roma, Villa Lante* — Tel. 814.
1892 — Lazzaroni barone Michele. *Parigi.*
» — Finali S. E. Gaspare, cav. O. S. SS. A., senatore. *Roma, via Viminale, 38.*
» — Villari prof. gr. uff. Pasquale, senatore. *Firenze.*
» — Gatti prof. comm. Giuseppe. *Roma, piazza S. Luigi de' Francesi, 24* — Tel. 8340.
» — Sergi prof. cav. Giuseppe. *Roma, via delle Finanze, 1.*

1893 — Fumi prof. comm. Luigi. *Lucca.*
» — Venturi prof. comm. Adolfo. *Roma, via Fabio Massimo, 60.*
» — Pasolini conte Pier Desiderio, senatore. *Roma, Palazzo Sciarra* — Tel. 2381.
1894 — Lanciarini cav. avv. Vincenzo. *Roma, via del Pellegrino, 119.*
» — Kambo comm. avv. Colino. *Roma, via Piè di Marmo, 6.*
» — Cantalamessa comm. prof. Giulio. *Roma, Galleria Borghese, Villa Umberto I.* — Tel. 686.
» — Marucchi prof. comm. Orazio. *Roma, S. Maria in Via, 7-a* — Tel. 482.
1895 — Barnabei prof. comm. Felice. *Roma, piazza S. Luigi de' Francesi, 34.*
» — Scott Mylne cav. Roberto. *Dublino.*
» — Di San Martino e Valperga, conte Enrico, senatore. *Roma, Circo Agonale, 13* — Tel. 1060.
1897 — Lucas prof. Carlo. *Parigi.*
» — Gerhadt prof. comm. Enrico. *Roma, Passeggiata di Ripetta, 33.*
» — Campello della Spina conte Paolo. *Roma, via Sistina, 121.*
» — Barracco barone comm. Giovanni, senatore. *Roma, corso Vittorio Emanuele, 323.*
1898 — Navone comm. Giulio. *Roma, Via Ferdinando di Savoia, 8* — Tel. 4120.
1901 — Colonna S. E. D. Prospero principe di Sonnino, senatore. *Roma, via S. Basilio, villa Massimo* — Tel. 683.
» — Bertini-Attilj prof.ssa Clelia. *Roma, via Agonale, 13, p. 4.*
» — Rivoira comm. Giov. Teresio. *Roma, via Cavour, 44.*
» — Ricci comm. Corrado, Direttore delle Antichità e Belle Arti. *Roma.*
» — Stzrygowski cav. Giuseppe. *Università di Vienna.*
» — Clausse cav. Gustavo. *Parigi.*
» — Pigorini prof. comm. Luigi. *Roma, via del Collegio Romano, 26.*
» — Grazioli S. E. duca D. Mario. *Roma, via del Plebiscito, 112* — Telefono 1689.
» — Lanza S. E. conte Carlo, tenente generale, senatore.
1902 — Boito prof. comm. Arrigo. *Milano.*
» — Borgatti cav. Mariano, Colonnello del Genio. *Roma, Ministero della Guerra.*
1902 — Rocchi cav. Enrico, Generale del Genio. *Napoli.*
1903 — Roujon cav. Enrico, Direttore delle Belle Arti. *Parigi.*
» — Enlart prof. Camillo. *Parigi, Rue du cherche midi.*
» — Pigorini Beri Caterina. *Roma, via Lucrezio Caro,* 67 — Tel. 6083.
» — Fiorilli avv. comm. Carlo. *Firenze.*
» — Boni prof. comm. Giacomo. *Roma, via Genova, 30.*
1904 — Hermanin prof. Federico. *Roma, via Porta Pinciana, 30-a.*
» — Pastor prof. Ludovico, Direttore dell'Istituto Storico Austriaco. *Roma, via della Croce, 74.*
» — Ovidi avv. cav. Ernesto. *Roma, piazza Grazioli, 5.*
» — Balzani conte Ugo. *Roma, via Virginio Orsini, 12* — Tel. 4006.
» — Mariani prof. Lucio. *Roma, via Pierluigi da Palestrina, 55.*

1904 — Morgan Pierpont Giacomo. *New-York.*
1905 — Scialoia prof. comm. Vittorio, senatore. *Roma, piazza Grazioli, 5.*
» — Duchesne prof. mons. Luigi, Direttore della Scuola Francese. *Roma, pal. Farnese* — Tel. 1138.
» — Pinza prof. Giovanni, Segr. della Congr. Artistica dei Virtuosi al Pantheon. *Roma, via Monserrato, 2.*
1906 — Salinas prof. comm. Antonino. *Palermo.*
» — Carcano avv. gr. uff. Paolo, Deputato al Parlamento. *Roma.*
» — Cruciani Alibrandi comm. Enrico, senatore. *Roma, via del Tritone, 66.* — Telefono 8033.
» — Fradeletto prof. Antonio, Dep. al Parlamento. *Venezia.*
» — Wilpert mons. Giuseppe. *Roma, corso Vittorio Emanuele, 323* — Tel. 2872.
» — Hülsen prof. Cristiano. *Firenze.*
1907 — Almagià comm. Edoardo. *Roma, via in Lucina, 17* — Tel. 792.
1908 — Kanzler barone Rodolfo. *Roma, piazza Sforza Cesarini, 46* — Telefono 888.
» — Del Gallo di Roccagiovine march. Alberto. *Roma, Foro Traiano, 1* — Tel. 2417.
1909 — Doria Pamphily S. E. principe D. Alfonso, senatore. *Roma, palazzo Doria* — Tel. 2131.
» — Amelung prof. Walther. *Roma, via Andrea Cesalpino, 2.*
» — Morris Moore prof. comm. Giovanni.
1910 — Rennel Rood (Sir), Ambasciatore d'Inghilterra. *Roma.*
1911 — Balestra comm. Giacomo, senatore. *Roma, via Veneto, 6* — Telefono 3082.
» — Muñoz prof. Antonio. *Roma, via della Pace, 36.*
» — D'Achiardi prof. Pietro. *Roma, via Margutta, 54.*
» — Ojetti comm. Ugo. *Firenze.*

ACCADEMIE AGGREGATE.

Reale Accademia di Belle Arti di Bologna.
» » » » Firenze.
» » » » Londra.
» » » » Milano.
Nazionale » » » Parigi.
Reale » » » Perugia.
Imperiale » » » Pietroburgo.
Reale » » » Valenza (Spagna).
» » » » Venezia.
» » » » Torino.
Società degli Architetti di Londra.

APPENDICE.

UFFICI DELL'ACCADEMIA

Ragioniere

Zara prof. cav. Adriano.

Direttore di Segreteria

Tomassetti D.r Francesco. — Tel. 1720.

Rettore della Chiesa Accademica

Panci can. don Luigi.

ESATTORE

Medori Augusto.

CUSTODE DELLA GALLERIA

Fallani Cesare.

COMMESSO

De Arcangelis Federico.

USCIERE

Calderoni Giovanni.

PENSIONATI.

IN PITTURA *(Concorso Originali).*

1907-1916 — Raimondi Roberto. *Via dei Coronari, 222.*
» — Ridolfi Tito. *Via Merulana, 206.*
» — Guardabassi Remo. *Via delle Carrozze, 35.*
1912-1921 — Ufficialetti Ruggero. *Via Cola di Rienzo, 12.*
» — Coradetti Romano. *Corso Umberto I, 505.*
» — Mezzana Corrado. *Via Urbana, 105.*

IN SCULTURA *(incisione) Concorso Albacini.*

1910-1913 — Tamagnini Torquato. *Via del Babuino, 52.*

IN ARCHITETTURA *(Concorso Poletti).*

1912-1915 — Invernizzi Vittorio. *Vicolo del Fiume, 13.*

(Concorso Montiroli).

1909-1912 — Foschini ing. Arnaldo. *Via Merulana, 139.*

ACCADEMICI DEFUNTI

Anno 1909 — Podesti prof. comm. Giulio, accademico di merito residente, architetto.
» » — Betocchi prof. gr. uff. Alessandro, accademico d'onore.
» » — Cerruti prof. gr. uff. Valentino, accademico d'onore.
» » — Mac Kim prof. Charles F., accademico di merito corrispondente, architetto.

Anno 1909 — Trabacchi prof. cav. Giuseppe, accademico di merito residente, scultore.
» » — De Geymüller prof. barone Enrico, accademico d'onore.
» » — Vitali conte Filippo, accademico d'onore.
» 1910 — Valles prof. comm. Lorenzo, accademico emerito, pittore.
» » — Koch prof. comm. Gaetano, accademico di merito residente, architetto.
» » — Cantalamessa Papotti prof. comm. Nicola, accademico di merito residente, scultore.
» » — Bruschi prof. comm. Domenico, accademico di merito residente, pittore.
» » — Knaus prof. comm. Ludovico, accademico corrispondente, pittore.
» » — Barriaz prof. comm. Luigi Ernesto, accademico di merito corrispondente, scultore.
» » — Barozzi prof. comm. nobile Niccolò, accademico d'onore.
» 1911 — Tomassetti prof. comm. Giuseppe, accademico d'onore, segretario perpetuo.
» » — De Sanctis prof. comm. Guglielmo, accademico emerito, pittore.
» » — Sciuti prof. comm. Giuseppe, accademico emerito, pittore,
» » — Mariotti comm. Filippo, senatore, accademico d'onore.
» » — Gabrielli principe Placido, accademico d'onore.
» » — Busiri-Vici prof. comm. Andrea, accademico emerito, architetto.

INDICE

INTRODUZIONE . . . . . *Pag.* 1

R. OJETTI. *Antichi Concorsi dell'Accademia – Notizie generali.* . . . . » 3

G. B. GIOVENALE. *I Concorsi Accademici – MCMIV–MCMXI.* . . . . » 27

P. D'ACHIARDI. *Il premio Müller.* . . . . . » 45

A. SARTORIO. *Alcuni quadri di paesaggio nella Galleria dell'Accademia di S. Luca.* . . . . . » 63

U. OJETTI. *La Mostra del Ritratto Italiano e l'Accademia di S. Luca* . . » 79

G. CELLINI. *Critici d'arte e voce di popolo* . . . . . » 93

D. GNOLI. *Il Panorama Mantovano di Roma* . . . . . » 103

F. GALASSI. *Considerazioni sull'Architettura e sui Piani di ampliamento delle città* . . . . . » 109

M. BORGATTI. *Mausoleo d'Adriano* . . . . . » 121

G. B. GIOVENALE. *Tor Millina* . . . . . » 127

Atti Accademici – Anno 1909 . . . . . » 139

Atti Accademici – Anno 1910 . . . . . » 149

Atti Accademici – Anno 1911 . . . . . » 158

Doni pervenuti all'Accademia – Anni 1909-1911. . . . . » 171

Cenni necrologici degli Accademici defunti – Anni 1909-1911 . . . . » 175

Albo Accademico . . . . . » 183

Accademie aggregate . . . . . » 191

Appendice . . . . . » 191

VOL. II.

ATTI E MEMORIE

DELLA

R. ACCADEMIA DI S. LUCA

ANNUARIO

MCMXII

SOMMARIO.

A. APOLLONI. — *Vicende e restauri della statua equestre di Marco Aurelio* (con 8 fig.).

A. SARTORIO. — *Veluste riproduzioni plastiche dell'immagine di Cristo del Sancta Sanctorum* (con 14 fig.).

A. MUÑOZ. — *Alessandro Algardi Principe dell' Accademia di San Luca* (con 15 fig.).

R. RODD. — *L'interpretazione dell'arte nella poesia.*

R. OJETTI. — *Ottaviano Mascarino* (con ritratto).

A. FERRAIOLI. — *Il Trireguo di Giulio II eseguito e descritto dal Caradosso* (con fig.).

G. CALORI. — *Il Mito di Pigmalione.*

Concorsi Accademici (con 3 fig.).

Atti dell'Accademia.

ROMA

TIPOGRAFIA EDITRICE ROMANA

VIA DELLA FREZZA, 57-61

MCMXIII.

VOL. II.

ATTI E MEMORIE

DELLA

R. ACCADEMIA DI S. LUCA

ANNUARIO

MCMXII

SOMMARIO.

A. APOLLONI. — *Vicende e restauri della statua equestre di Marco Aurelio* (con 8 fig.).

A. SARTORIO. — *Vetuste riproduzioni plastiche dell'immagine di Cristo del Sancta Sanctorum* (con 14 fig.).

A. MUÑOZ. — *Alessandro Algardi Principe dell' Accademia di San Luca* (con 15 fig.).

R. RODD. — *L'interpretazione dell'arte nella poesia.*

R. OJETTI. — *Ottaviano Mascarino* (con ritratto).

A. FERRAIOLI. — *Il Trivegno di Giulio II eseguito e descritto dal Caradosso* (con fig.).

G. CALORI. — *Il Mito di Pigmalione.*

Concorsi Accademici (con 3 fig.).

Atti dell'Accademia.

ROMA

TIPOGRAFIA EDITRICE ROMANA

VIA DELLA FREZZA, 57-61

MCMXIII.

(*Fot. Alinari*).

Fig. 1.

VICENDE E RESTAURI

DELLA STATUA EQUESTRE DI MARCO AURELIO

(Comunicazione svolta nell'adunanza del 17 novembre 1912).

L'INSIGNE monumento, che è oggetto di questo studio, si ricollega per le sue tradizioni e le sue vicende con la storia, la leggenda, ed anche, si può dire, con la cronaca popolare di Roma.

La leggenda, che è la prova più evidente della suggestione esercitata sull'anima del popolo, si compiacque di colmare fantasiosamente le lacune che purtroppo ci lasciò la storia; la cronaca, con i piccoli fatti quotidiani, mantenne vivo l'interesse del pubblico e incitò sempre più lo spirito di ricerca e la vigile cura del monumento.

Così, a poco a poco, la statua equestre di Marco Aurelio fu circondata da tale religiosa ammirazione, da farne quasi un simbolo romano; sicchè le preoccupazioni intorno alla sua sorte non parvero mai eccessive.

E invero un così ardente interessamento si spiega quando si pensa che il monumento ci appare un'espressione vivente della grandezza romana, e soprattutto delle vittorie di Roma sui tempi barbari, che non seppero nè distruggerne, nè alterarne la integrità e la maestosa bellezza.

La conservazione del monumento attraverso le ere devastatrici fu sempre obbietto di esame dello storico; così pure continua è stata la sua ricerca per iscoprire a chi, in verità, si potesse la statua intitolare. Elemento potentissimo di suggestione questo mistero, che per tanto tempo circondò il nome dell'imperatore glorificato nell'aureo bronzo! Ed è qui appunto che la fantasia del popolo fu eccitata in modo tale, da non potersi trascurare quella, che in tal caso può dirsi la parallela della storia ufficiale: la leggenda.

Dominio, invece, soltanto riservato agli artisti e agli archeologi è il campo delle ricerche per salvare il monumento dalle deteriorazioni degli anni e degli uomini; questa è la ragione specifica e fondamentale dei presenti nostri studi.

Prima di addentrarci in tal terreno, mi si acconsenta, ad illuminare con maggiore compiutezza lo stato del monumento, che io ne rievochi i più salienti ricordi storici attraverso l'interpretazione critica degli studiosi e i vividi colori della immaginazione popolare.

IL MEDIO EVO.

Secolo VI.

I Goti — ci ricorda il Sandrart, nel suo libro *Sculpturae veteris admiranda* etc., (Norimbergae, 1680) — nell'anno 546 portarono via la statua di Marco Aurelio; ma Belisario la riprese, mentre stava per essere imbarcata ad Ostia.

Secolo X.

Nei *Rerum Italicarum Scriptores* del Muratori (III, (2), 331) è detto che l'anno 966: « Il cadavere di Pietro, prefetto di Roma, al tempo di Papa Giovanni XIII, fu attaccato per i capelli al cavallo di Costantino ».

Lo stesso Muratori (*Annali*, V, 262), il Gregorovius (*Storia della città di Roma nel Medio Evo*, terza ediz., 1912, vol. II, 74), il Duchesne (*Liber Pontificalis*, II, 254), ricordano che quando fu ucciso (974) l'antipapa Bonifacio VII, il suo corpo venne gettato *in Campum*, ai piedi del cavallo: « ante caballum Constantini ». Non poteva essere, secondo quanto riteniamo, il Campo Vaccino, perchè soltanto negli ultimi secoli fu così chiamato. Per tutto il medio evo restò sempre il *Foro;* dunque *Campus* era il *Campus Lateranensis*.

Secolo XIII.

I *Mirabilia Urbis Romae*, che, per vari secoli, furono il *vade mecum* dei monumenti e della topografia medioevale di Roma (epoca della compilazione da verso il 1150 al 1199) riportano per primi la famosa *Leggenda del Gran Villano*, ingenua e bizzarra, che si riferisce alla statua di Marco Aurelio e che si mantenne per tutto il Medio Evo.

Non mi sembra inopportuno riferirla qui in succinto:

Al tempo dei Consoli, un re d'Oriente venne fin sotto le mura di Roma a porvi assedio. Un valoroso guerriero, *Il Gran Villano*, promise ai reggitori dell'Urbe di salvar questa dal saccheggio imminente, ove gli avessero accordato un compenso di trentamila sesterzi e innalzata una statua su cavallo di bronzo dorato.

Accettarono i Consoli e l'eroe fece impostare in armi l'esercito romano; poi, di notte, montato su un cavallo senza sella e munito di una sola falce, si avviò risolutamente fuori della città, in campagna, verso un albero ove sapeva che il monarca orientale era solito recarsi ogni sera ad ascoltare il canto di un cuculo.

Appena l'uccello notturno ebbe cantato, il guerriero, accortosi nell'oscurità della presenza del re, lo afferrò a tradimento e, mentre lo teneva stretto,

diede l'allarme all'esercito romano, che, uscito dalle mura, fece del nemico una strage tremenda.

I Consoli mantennero la promessa e donarono all'eroe i trentamila sesterzi; gli eressero inoltre una statua, che lo rappresentava a cavallo, con la mano destra stesa e un uccello sulla testa del cavallo stesso. Lo scultore vi aggiunse anche sotto le zampe del nobile animale, la figura del re fatto prigioniero; ma in seguito, non si sa come, l'effigie del sovrano scomparve di sotto al cavallo.

Fra Bartolomeo della Pugliola, nella sua *Cronaca Bolognese* (riportata nei *Rerum Italicarum Scriptores*, XVIII, pag. 246) afferma che intorno al 1190: « il papa Clemente III avrebbe fatto il chiostro di S. Lorenzo fuori le mura, di più un palazzo molto alto ed ornato sul Campo Lateranense e per ultimo un cavallo di rame di Marco Aurelio (allora di Costantino) ».

Aggiunge a questo punto l'Adinolfi (*Roma nell'età di mezzo*, I, 251): « Ma, siccome nè le une, nè le altre cose dovè fare, perchè già fatte, ma solamente o rifare o acconciare, perciò anche la fattura del cavallo tener deesi in conto di loro ».

Lo stesso autore, poco appresso, accenna a un pozzo che fece scavare Clemente III innanzi al cavallo di Costantino (1189). Ne è fatta pure menzione nei *Rerum Italicarum Scriptores* (III, 478).

Secolo XIV.

« Nella base della statua di Marco Aurelio — così il Rohault de Fleury nell'opera *Le Latran au moyen-âge* — quando stava al Laterano, erano incastrate le armi di Bonifacio VIII Caetani (1294-1303); ciò fa credere che questo papa, o persona di sua famiglia, restaurasse la statua ».

Temo, peraltro, che il disegno del Rohault de Fleury non sia del tutto esatto.

Pure nel secolo XIV troviamo un curioso accenno alla statua di Marco Aurelio, in occasione della grande festa, in onore di Cola di Rienzo, che viene descritta nella vita del tribuno, riportata dal Muratori, nelle *Antiquitates Italicae Medii Aevi* (III, 398-548).

Eccone un breve riassunto:

Venne ordinata dal Comune di Roma il primo agosto del 1347 « pel solenne parlamento che a beneficio dell'Italia, Cola di Rienzo fare intendea, dopo il discacciamento dalla città degli Orsini, de' Colonnesi e di altri prepotenti e nobilissimi cittadini ».

Fu annunziato solennemente al popolo che il tribuno in tale occasione, oltre a decorarsi del cingolo militare, avrebbe anche cambiato nome. Quel giorno sulla piazza del Laterano accorsero parecchie migliaia di romani; ambasciatori, podestà e magistrati stranieri erano pure giunti di lontano per festeggiare il dittatore.

I perugini, ad esempio, condussero cinquanta barbute e cinquanta giovanetti a cavallo; Manfredi di Corneto menò sessanta cavalieri ed offrì al tribuno due coppe dorate, con entro mille fiorini.

Quando giunse Cola, lo spettacolo assunse veramente carattere coreografico. Duecento gentiluomini e cinquecento donzelle accompagnavano pomposamente la moglie del tribuno; cento trombe ed innumerevoli istrumenti musicali squillarono ad un tratto. Poichè il Grande si fu bagnato il capo nella conca di Costantino ed ebbe cinto il balteo militare, si dette principio ad un solennissimo banchetto, al quale parteciparono, mescolandosi bizzarramente, nobili e plebei.

« In quella die continuamente, de la mattina nell'alba fino a nona, per le nare dello cavallo de Costantino (che per l'occasione era stato ricoperto di quel pelame detto *vaja*) pe' canali di piombo j'escìo pe' froscia ritta vino roscio e pe' froscia manca j'escìo acqua; e cadea indeficientemente ne la conca piena. Tutti li zitelli, cittadini e stranieri, li quali havean sete, staveno a lo torno e con festa bevevano ».

Secolo XV.

Ai tempi della Rinascenza un certo numero di persone, che avevano l'aria di essere dotte, usavano dire: « peregrini Theodoricum vocant, vulgus Constantinum; sed clerici Curiae Marcum, seu Quintum Curtium appellant ».

Dunque i pellegrini riconoscevano, nel gruppo Lateranense, la statua di Teodorico, il volgo quella di Costantino (ed era la maggioranza), la Curia quella di Marco o di Quinto Curzio.

Poggio Bracciolini, detto Poggio Fiorentino, che nella prima metà del Quattrocento fu in Roma Segretario di otto Papi, da Bonifacio IX a Niccolò V, chiama la statua « di Settimio Severo ».

Nicola Muffel di Norimberga, venuto a Roma nel 1452, al seguito di Federico III, mettendo insieme le due versioni, ne fa la statua di un villano, chiamato Settimio Severo (Cfr. Nicolaus Muffels, *Beschreibung der Stadt Rom*, herausgegeben von Wilhelm Vogt; Tübingen, 1876).

Antonio Averlino, detto il Filarete, eseguì nel 1465, per ordine di Paolo II, una copia della statua di Marco Aurelio, che il Pontefice offrì poi a Pietro de' Medici. Tale riproduzione dava l'aspetto della statua prima delle riparazioni di Paolo II e di Sisto IV.

Asserisce il Rodocanachi (*Le Capitole romain;* Paris, 1905) che le deteriorazioni che vi si riscontrano siano avvenute proprio nella copia del Filarete; ma, d'altra parte, un documento del 1474 dice che il gruppo era « vetustate quassatum et collabentem ». Da ciò sembra potersi dedurre che il Filarete copiasse la statua quale egli la vide.

Il costo rilevante delle riparazioni deve indicarci che queste furono assai ragguardevoli. Si può dunque supporre che il cavallo mancasse allora in realtà del piede destro davanti e della zampa sinistra posteriore. Tuttavia il Filarete aggiunse certamente avanti alle zampe del cavallo un casco, con alto cimiero, ornato di bassorilievi improntati all'antichità classica, ma di fattura quattrocentesca.

L'iscrizione che presenta lo zoccolo di questa riproduzione dice che la statua è dell'imperatore Commodo; si sa, infatti, che padre e figlio si ras-

somigliavano assai e gli eruditi del tempo di Eugenio IV più di una volta furono da questa somiglianza tratti in errore.

Il Codice Marcanova, disegnato nel 1465, è l'unico che ci rappresenta come era collocata la statua prima di Sisto IV. Il disegno, che riproduciamo alla figura 2, è assai bizzarro e, direi quasi, di esecuzione infantile. Giova, ad ogni modo, per darci un'idea della maniera con la quale la statua era collocata sulla base e della base stessa, sostenuta dai due piccoli leoni, con poca elevazione da terra.

L'altro disegno che qui riproduciamo (fig. 3), fu eseguito dall'olandese Martino (Marten) van Heemskerck, nel 1536. Debbo alla cortesia dell'illustre prof. Hülsen i due disegni della statua, che sono, come si vede, del massimo interesse.

Il secondo è tratto dal *Kupferstichkabinett* di Berlino; in questo il cavallo è già collocato su una base elevata da terra ed i due leoncini, distaccati sul fronte, poggiano su due colonnine.

Quando nel 1538 la statua fu trasferita al Campidoglio, i leoni vennero posti accanto alla basilica di San Giovanni; Sisto V poi ne li rimosse.

Come ci ricorda Eugenio Müntz (*Les Arts à la Cour des Papes*, II, 92), fin dal novembre dell'anno 1466 si cominciò a costruire una « domuncula pro resarcendo equum aeneum apud sanctum Johannem » con 600 tavole di castagno del valore di 30 fiorini d'oro.

La mano d'opera era costata fiorini 22 e bolognini 91.

L'artefice incaricato del restauro fu Cristoforo De Geremiis da Mantova; la sua mercede, sborsata il 25 giugno 1468, ammontò a 300 fiorini.

A dimostrare quanto interesse si aveva di tenere in buono stato il gruppo equestre, che necessitava di urgenti restauri, riferiamo alcuni documenti, che accennano appunto ai lavori compiuti sotto Sisto IV. Abbiamo tratto queste notizie dall'articolo che lo Zahn pubblicò nel *Bullettino dell'Istituto di Corrispondenza archeologica*, 1867, pag. 190:

3 luglio 1473. Assegnamento del Tesoriere generale alla banca dei Pazzi; mandante « de pecuniis jocalium sanctae Romanae Ecclesiae penes vos depositorum solvatis et numeretis honorabilibus viris magistro Nardo Corbolini et Leonardo Guidocii, civibus romanis, aurifabris, quibus data est cura sarciendi equum eneum Constantini ante palatium Lateranense existentem, florenos auri de Camera centum. In deductionem mercedis ipsis promissae pro illo opere ac expensarum quas eadem de causa facturi, etc. ».

11 dicembre 1473. Assegnamento dello stesso Tesoriere alla Banca dei Valdetari, Cigala e Vivaldi di Genova, mediante il pagamento di duecento ducati d'oro papali ai soprannominati orefici « pro reinstauratione et perfectione equi Constantini apud sanctum Johannem Lateranensem, etc. ».

24 aprile 1474. Si assegnano ai medesimi 100 ducati d'oro papali.

15 novembre 1474. Si paga il residuo del prezzo stabilito con altri 200 ducati d'oro.

24 dicembre 1474. Assegnamento di alcuni fiorini d'oro di Camera ad un architetto o scalpellino « pro parte operis quod facturus est in *basi nova marmorea equi Constantini* ».

Ed ecco apparire la nuova base di marmo, che si scorge nel disegno di Marten van Heemskerck.

Fig. 2. — *Disegno della statua di M. Aurelio* nel Codice Marcanova (a. 1465).

Nella vita di Sisto IV, di anonimo, che il Muratori (*Rerum Italicarum Scriptores*, III, 2, 1064) ritiene essere il Platina, è detto: « Equum aeneum

Fig. 3. — *Veduta del Laterano* di Marten van Heemskerck (a. 1536).

vetustate quassatum et labentem cum fessore Marco Aurelio Antonino restituit, quem ante aedem Constantinianae basilicae cernimus ».

Un documento rappresentativo, che pure ci prova la situazione del Campo Lateranense, consiste nella pittura eseguita da Filippo Lippi nella cappella di San Tommaso d'Aquino alla Minerva, raffigurante una vista del Laterano, con la statua di Costantino (o di Marco Aurelio) dopo i restauri di Sisto IV.

Il cavaliere Arnoldo di Harff, che nel 1497 venne a Roma, così parla nella relazione del suo viaggio, della statua di Marco Aurelio (cfr. *Viaggio in Italia nel MCDXCVII del cav. Arnoldo di Harff di Colonia sul Reno,* con introduzione e note di Alfredo Reumont, pubblicato in *Archivio Veneto,* XI, 1876, pag. 124-146; 393-407):

« Sulla piazza (di san Giovanni in Laterano), davanti la chiesa, sta eretta una statua equestre, di bronzo, quale fu posta a un contadino, divenuto capitano a Roma, che liberò la città dai nemici, imitando il suono del cuculo, di che si misero altamente a ridere gli assedianti ».

In una deliberazione del Comune di Roma, in data 15 agosto 1498 (cfr. Galletti in Cod. Vatic., 8039) Marco Aurelio viene chiamato Antonio. Tuttavia, in un'altra del 20 ottobre dello stesso anno (Cod. Vatic., 8036, fol. 257). si legge: « Statua Aureliani, vulgariter Constantiniana ».

Verso la fine di questo secolo incomincia a sorgere già l'idea di trasportare la statua in luogo più cospicuo, quale forse il Campidoglio. Infatti Vincenzo Tizzani, nella interessante monografia sulla statua di Marco Aurelio, pubblicata negli *Atti dell'Accademia Romana di Archeologia,* 1881, ricorda il seguente documento del 28 ottobre 1498: « Il Capitolo Lateranense delega quattro membri a recarsi presso il Cardinal di Lisbona (Giorgio Costa), il Cardinal Santacroce, i Conservatori e i Caporioni, *ut deplorent fugam coactam equi et statuam..... Constantinianam et supplicare degnentur intercedere apud sanctum Dom. Nostrum, uti retineat* ».

Il reclamo quella volta ebbe il suo effetto e il pericolo dell'allontanamento fu scongiurato.

L'ETÀ MODERNA.

Secolo XVI.

Prospettivo Milanese, nelle sue *Antiquarie prospettiche Romane* (v. 1500), pubblicate nel testo originale da G. Govi (Roma, 1876), così dice del cavallo di Marco Aurelio:

Eui di Constantino un gran ronzone,
Staui quel grande che ucise Asdrubello,
Sono ambedui di gran perfectione
De per tre volte un natural cavallo
Ed è di tal bontà turpe disquame
Par che sie viuo e non di dur metallo.

Ma gli avvenimenti incalzavano; dopo le demolizioni e il nuovo aspetto che assunse la città eterna all'arrivo di Carlo V, il divino genio di Miche-

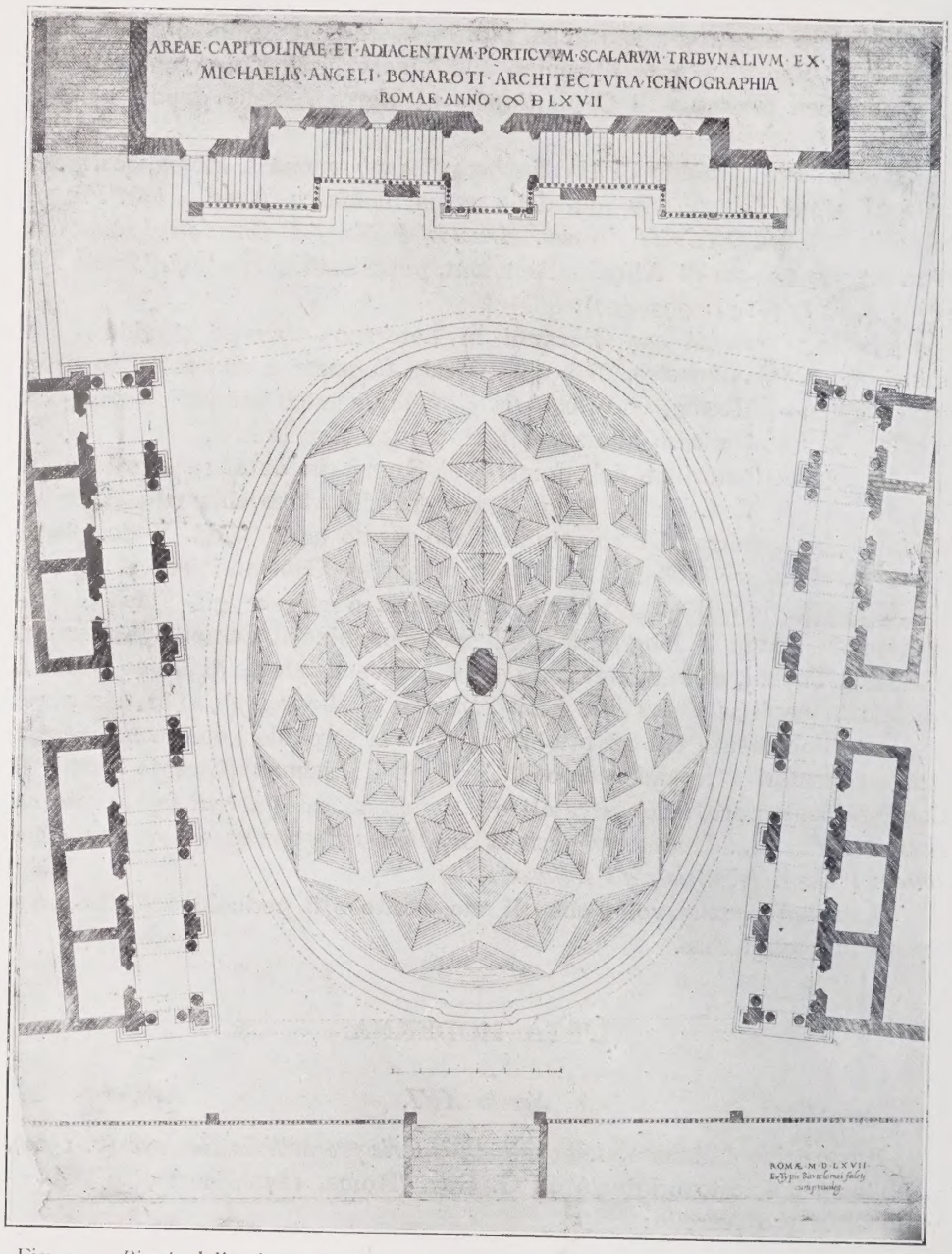


Fig. 4. — *Pianta della piazza del Campidoglio secondo il progetto di Michelangelo* (a. 1567).

langelo concepì il grandioso progetto della sistemazione della piazza del Campidoglio, con la statua di Marco Aurelio nel centro (fig. 4-5). Ecco perchè il 28 novembre 1537 il Capitolo Lateranense come ricorda il Tizzani, nella

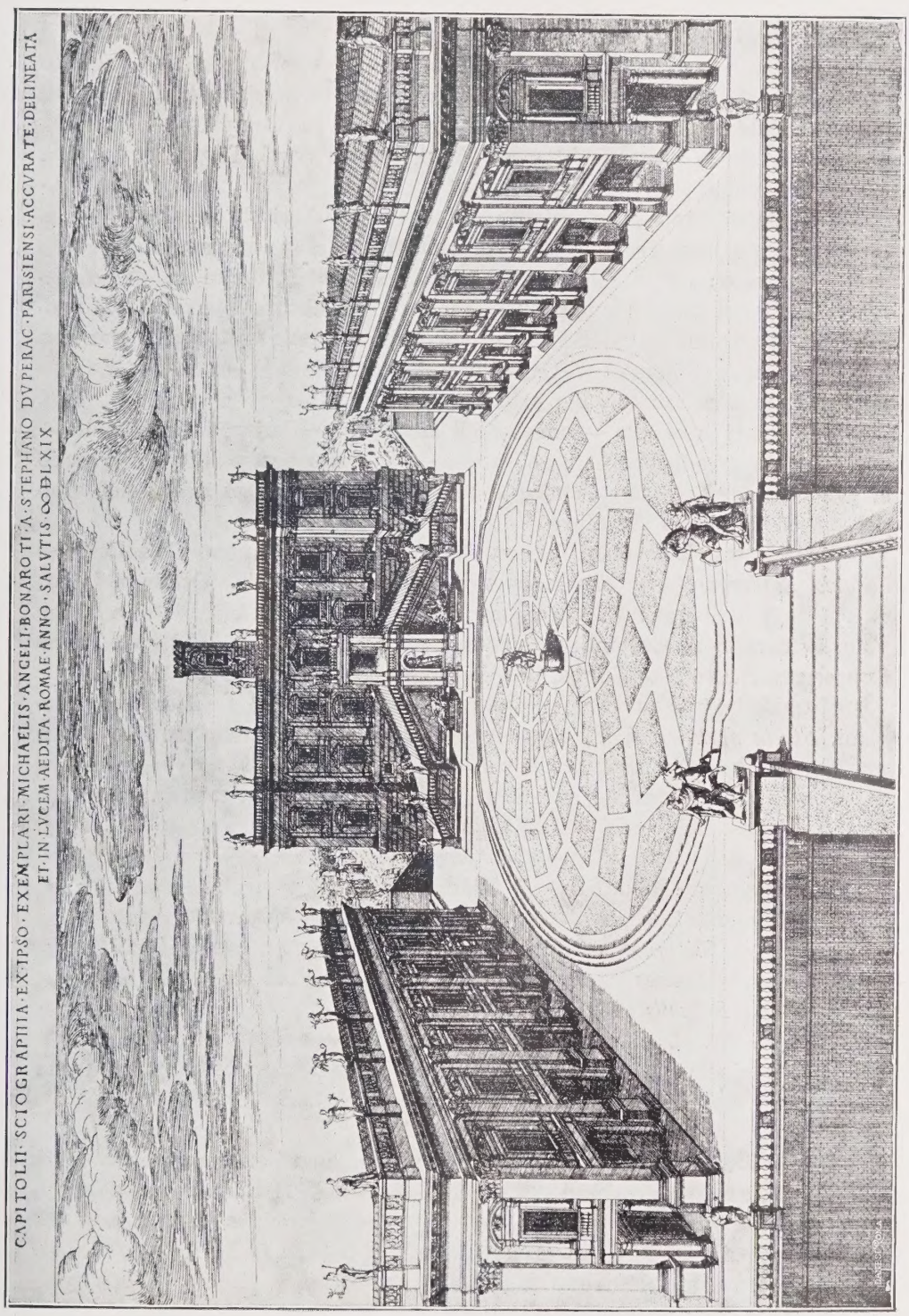


Fig. 5. — *Prospetto della piazza del Campidoglio secondo il progetto di Michelangelo* (a. 1569).

monografia su citata « nomina delegati che vadano a supplicare il Papa per ottenere che la statua non fosse rimossa dalla piazza di san Giovanni ».

Ed ecco, anche, perchè il 9 gennaio del 1538 il Capitolo stesso, allarmato di veder portate presso la statua di Marco Aurelio, in piazza San Giovanni, talune macchine per il trasporto della medesima in Campidoglio, rinnova presso il Papa la protesta fatta già l'anno avanti (vedi Tizzani, artic. cit.). Ma questa volta, purtroppo, inutilmente.

Tre giorni dopo vi fu un'altra adunanza del Capitolo dei Canonici Lateranensi, adunanza certamente assai tempestosa, come appare dal seguente decreto emesso: « Statua equestris aenea M. Aurelii Antonini, quae in Laterano per aliquot centum supra mille annos steterat absque consensu D. Canonicorum et Capituli jussu SSmi Dni Nri Pauli III inde remota est non sine maximo omnium dolore et ad Capitolium deducta. Nam si furata fuisset a quo merito ac jure debebatur, illa orbati non essemus ».

« Il che ci fa vedere — conclude il Tizzani, che riferisce il documento — come fosse una tradizione Lateranense che la statua equestre di Marco Aurelio si trovasse nel Laterano da alcune centinaja d'anni *sopra mille,* cioè fino dal tempo di Marco Aurelio ».

Circa il trasporto della famosa statua il diarista romano Cola Colleine (*Diario dall'anno 1521 fino all'anno 1561* in Cod. Vatic. Ottobon. 2603, c. 274 e 314) ricorda: « A dì 23 de marzo 1538 lo dì di S. Pietro e S. Pavolo, lo cavallo di Costantino fu messo nella piazza di Campidoglio. Erano Conservatori Avortino Trinca, Cesare Magistri e Jacomo Boccabella ».

Il trasferimento avvenne, in verità, il giorno 24 marzo « e il colosso (Lanciani, *Storia degli scavi,* II, 69) fu posto sopra un piedistallo tagliato da un marmo del Foro Trajano, secondo il Vacca (*Memorie,* 18); da un architrave del tempio di Castore, secondo il Ligorio (vedi Forcella, t. I, p. 33, n. 44; Lanciani in *Archivio della R. Società Romana di storia patria,* VI, 1883, p. 239; Michaelis, *Storia della Collezione Capitolina,* p. 28).

L'ordinamento definitivo del gruppo richiese parecchio tempo, come prova il seguente estratto dai verbali del 22 marzo 1539: *Ex Senatus consulto sancitum fuit quod supra dicta pecuniarum summa erogari debeat partim in reformatione statuae Marci Aurelii in platea Capitolii existentis secundum judicium D. Michaelis Angeli sculptoris...*

Il Thédenat (*Le Forum Romain,* Paris, 1904) asserisce che Michelangelo per il piedistallo della statua di Marco Aurelio si valse in parte di una colonna del tempio di Castore e Polluce e in parte dell'architrave del Foro di Trajano.

Vediamo ora come descrivono la statua due famosi antiquarii della metà del '500: Ulisse Aldrovandi e Bernardo Gamucci. Il primo, nel suo libro *Delle statue antiche* (Roma, v. 1550) scrive: « Nel mezzo della piazza del Campidoglio si vede la bella statua equestre, di bronzo, di M. Aurelio filosofo et imperatore e sta in habito e gesto di pacefecatore. Dicono ch'ella fosse di Antonino Pio; altri di L. Vero; altri di Septimio Severo, ecc. ».

Nota, invece, il Gamucci: « Quella famosa statua equestre di Marco Aurelio... la quale è chiamata dai volgari dei nostri tempi *il gran villano...* » (*Dell'antichità della città di Roma*, Venezia, 1565).

Secolo XVII.

Poche notizie e di scarso interesse troviamo intorno alla statua di Marco Aurelio nei secoli XVII e XVIII.

Nel 1615 i Conservatori nominano guardiani a vita del cavallo Ascanio Pirotti e suo figlio, avendo il precedente guardiano rinunciato a tale ufficio (Archivio stor. capitolino, Cred. XI, vol. 19, fol. 68; citazione in nota all'opera del Rodocanachi).

L'ufficio di guardiano della statua di Marco Aurelio era impiego fiduciario e assai ambito dai cittadini romani: « non isdegnarono sostenerlo — così il Baracconi ne *I Rioni di Roma*, III ediz. Roma-Torino, 1905, p. 433 — gentiluomini dei primarii casati di Roma. Retribuivasi colle seguenti regalie annue: cera libbre 10, pepe libbre 3, guanti paia 6, nocchiate libbre 8, alcune scatole di confetti e due fiaschi di vino ».

Un bando emesso in data 10 aprile 1636 dal Senatore Orazio Albani non parla molto a favore della plebe romana di quei tempi: «... Che nessuno abbia ardire tirare sassi, fanga, o simili materie nel cavallo di bronzo esistente in detta piazza, sotto le medesime pene. Datum Romae, ex nostro Capitolio » ecc.

Nel secolo XVII Fioravante Martinelli e il Nardini ci dànno qualche ragguaglio della statua. Il primo osserva: « Nel mezzo della piazza (del Campidoglio) il famoso cavallo di metallo, cavalcato da Marco Aurelio Antonino, secondo alcuni, e secondo altri da Lucio Vero, se bene molti han creduto, come testifica il Fulvio, esser di L. Settimio Severo; ma è chiamato dal volgo e dal Bibliotecario: *di Costantino*, perchè stava sulla piazza del palazzo Lateranense » (*Roma ricercata*. Roma, 1664).

Il Nardini (*Roma antica*. Roma, 1665), parlando del Laterano, dice: « Quivi appresso fu la casa in cui l'imperador Marco Aurelio fu allevato. Giulio Capitolino ricorda: *Educatus est in eo loco in quo natus est et in domo avi sui Veri, juxta aedes Laterani* ».

E ritiene che lì fosse la statua di bronzo dell'imperatore, trovata poco lungi da San Giovanni in Laterano, presso la Scala Santa e trasportata poi sul Campidoglio, durante il pontificato di Paolo III.

Secolo XVIII.

« Famoso più di tutti i monumenti in bronzo è la grande statua equestre di Marco Aurelio (così il Fea nella interessante *Dissertazione sulle rovine di Roma*, compresa nel III volume della *Storia delle Arti del disegno del Winckelmann*. Roma, 1784, p. 410-414). Assai cose ne sono state scritte dagli eruditi e dagli artisti; ma niuno finora seppe dirne la vera storia.

Seguita il Fea, cercando di dimostrare che il Ciampini e lo stesso Winckelmann sono in errore quando sostengono che la statua di Marco Aurelio fu rinvenuta in una vigna, presso al Laterano. Il Palladio asserisce che si trovasse anticamente in un cortile avanti al tempio di Antonino e Faustina; il Fea ritiene esser la stessa che stava presso l'arco di Settimio Severo, chiamata di Costantino.

Se ne trova — egli dice — la prima volta fatta menzione nella *Notitia Imperii Occidentalis*, illustrata dal Panciroli, che la crede fatta al tempo di Teodosio Giuniore, e ripetuta dal Nardini e dal Muratori. La seconda volta è nominata cavallo di Costantino. Il Fea è poi d'opinione che Clemente III, nell'abbellire e rimodernare il palazzo Lateranense, facesse colà trasportare il gruppo da Campovaccino, ove sarebbe rimasto lungo tempo negletto. Mentre il Winckelmann crede che durante la festa in onore di Cola di Rienzo (1347) la sola statua del cavallo fosse in piedi e si trovasse sotterra quella di Marco Aurelio, il Fea non si mostra di questo parere e confuta anche quanto afferma Flaminio Vacca, che cioè il cavallo si rinvenisse in una vigna incontro alla Scala Santa.

Secolo XIX.

Lo stesso Carlo Fea, nella sua pregevole *Miscellanea filologica, critica e antiquaria* (t. II. Roma, 1836, p. 1-2), ricorda: « L'anno 1833, sterrando il davanti dell'arco di Settimo Severo, se ne scoprì alla destra di chi guarda verso il Foro, il basamento di un muro quadrilungo; perciò ora se ne parla opportunamente, perchè alle tante mie istanze di anni, l'Eminentissimo card. Camerlengo Galeffi ne ha ordinata la esatta revisione e restauro.

« Nell'agosto dell'anno scorso 1834 salii sopra il cavallo con altri membri della Commissione consultiva delle Antichità, e, trovandosi il cavallo specialmente danneggiato nella criniera in parte mancante, per cui entrava acqua dentro liberamente; così nell'unghia del piede diritto, crepata dalla ruggine del ferro interno; così di altri più piccoli danni: ne fu ordinata la sollecita riparazione ».

In questo breve suo studio il Fea, riferendosi alla precedente *Dissertazione*, afferma di aver rintracciato la primitiva ubicazione della statua « che in origine fu posta davanti al Campidoglio, verso il Foro Romano, dove forse dal secolo VI, o VII, si denominava *Cavallo di Costantino, caballus, equus Constantini* ».

Diamo ora sull'argomento alcune interessanti notizie tratte dal *Diario di Roma*, del 30 marzo 1836: « L'inclinamento sulla man destra, che da qualche tempo scorgevasi in tutta la statua equestre di Marco Aurelio fece insorger timore che i ferri, dai quali tutta la macchina di bronzo viene fermata sullo zoccolo di marmo, fossero guasti dalla ruggine e non più in istato di reggere quella mole; cosicchè rappresentatosi dalla commissione generale consultiva di Antichità e Belle Arti all'E.mo e R.mo Sig. Cardinale Camerlengo il pericolo che soprastar ne poteva, fu dall'Eminenza Sua commesso ai Consiglieri della Commissione stessa d'indagare lo stato del colosso.

« Nella quale indagine le buche apparse innanzi all'arcione e sulla testa dell'Imperatore, non meno che il tentennare soverchio per ogni leggerissima scossa e l'acqua che dopo una notte di pioggia dirotta si vide la mattina stillare dai calzari, confermarono maggiormente il dubbio concepito da prima. Per la qual cosa, essendo stato ordinato da S. Eminenza di provvedere prontamente a quanto facesse di bisogno, onde serbare illeso un tanto prezioso monumento, scavalcato che fu il cavaliere, penetratosi nell'interno del cavallo, che per essere in atto di camminare non poggia che su due sole gambe, si vide quella davanti che stampa internamente l'orma dello zoccolo, aver perduto il sostegno del ferro, poichè venuto meno per la ruggine, si era spezzato in tre parti e quella di dietro corresse il medesimo rischio di rimaner senza perno, stante il logoramento suo cresciuto già notabilmente.

« Laonde se l'indugio ad allontanare tal danno fosse stato maggiore, non potea tardare la caduta della statua, che si sosteneva pel solo bronzo di una gamba, di getto assai sottile e per un ferro, quasi consunto, dell'altra; con l'aggiungervi che per poco accorgimento dell'artefice, che la collocò nella piazza del Campidoglio, essendo il vacuo delle gambe fra il bronzo e l'asta di ferro compiuto di pezzi di pietra, e frammista a questi una porzione di terra, di che eravi buona quantità nel ventre del cavallo, l'acqua che vi scorreva nel piovere e che quivi stagnava era cagione che se ne accelerasse la rovina.

« Il lavoro adunque dell'instaurazione allogato al Sig. Giuseppe Spagna, fonditore di metalli, sotto l'immediata vigilanza dei Signori comm. Thorwaldsen e cav. Valadier, Consiglieri di essa Commissione, è stato ora compiuto in modo da allontanare da questa insigne statua equestre di bronzo ogni timore di rovesciamento, imperocchè sono stati riposti saldissimi ferri stagnati in luogo dei logori e nel vacuo fra questi e il metallo vi è stato versato stagno e piombo, per modo che il ferro non possa più scapitare per l'umidità o per la filtrazione dell'acqua, che, per essere anche acconciato ogni tarlo, sì del cavallo, come del cavaliere, sarà difficil cosa che possa più penetrare nell'interno del colosso ».

Sulla statua di Marco Aurelio Monsignor Vincenzo Tizzani, oltre ad un opuscolo, pubblicò una *Dissertazione*, letta nelle due tornate del 29 novembre 1877 e del 25 aprile 1878, della Pontificia Accademia Romana di Archeologia (*Atti della Pont. Accad. Rom. di Archeologia*, nuova serie, vol. I, 1881, pag. 241 e seg.).

Ne riassumiamo alcuni punti più salienti. Spiegato come per molte ragioni storiche e d'opportunità fosse impossibile che una statua di Costantino esistesse ai tempi antichi nel Foro, l'Autore dimostra che l'*Equus aeneus Constantini* o era un cavallo di bronzo di un imperatore odiato dal popolo romano e cambiato in cavallo di Costantino, o era un cavallo di marmo, come vuole il Panciroli. In entrambi le ipotesi la statua del Foro non sarebbe mai stata quella di Marco Aurelio.

A stabilire la collocazione primitiva della statua di Marco Aurelio nella piazza del Laterano, il Tizzani riferisce le parole di Augerio (Cappellano di Urbano V), il quale dice che Clemente III fece scavare nel Laterano un profondo pozzo dinanzi al cavallo di bronzo.

Lo stesso Tizzani, benchè cieco, visitò il pozzo in parola (ora nei sotterranei della casa dei padri Passionisti presso la Scala Santa). Questo pozzo è un caposaldo per determinare il posto della statua al Laterano: *ante equum aeneum*, ossia dove era un tempo la casa di Vero. Anche la fine tragica dell'antipapa Bonifacio VII giova stabilire che la statua doveva stare al Laterano e non al Foro.

Il Baronio, infatti, nel vol. XVI degli *Annali* (pag. 278, anno 985), riportando il contenuto di un antico Codice vaticano, dice che i Romani, alla morte di quel mostro, invasero il Patriarchio lateranense, ne trassero il cadavere per i piedi e lo trascinarono fino al *Campo*, innanzi al cavallo di Costantino.

Ora, gli scrittori che stanno per l'ubicazione della statua nel Foro, sostengono appunto che il cadavere di Bonifacio colà fosse trascinato; però è da notarsi che mai il Foro a quell'epoca, nè prima, è chiamato *Campus* (..... *per pedes extraherent, nudato corpore usque ad Campum, qui est ante caballum Constantini*), mentre invece resta assodato da molti documenti, che il Tizzani riporta, come il *Campus lateranensis* fosse noto fin dal VII secolo. Anche la leggenda del *Gran Villano*, spogliata dalla parte favolosa e dagli anacronismi, sta a provarci che la statua di Marco Aurelio fu sempre veduta nella località, divenuta poi *Campus Lateranensis*.

Quanto all'antica dimora dei Veri, leggiamo in Giulio Capitolino che Marco Aurelio nacque nella casa del suo avo, casa che era posta presso il Palazzo dei Laterani: « Natus est Marcus Romae sexto Kal. Majas in monte Coelio, in hortis, avo suo iterum et Augurum Coss. Cujus familiam in originem... a Numa probatur, sanguinem trahere, ut Marcus Maximus docet... Educatus est in eo loco in que natus est, in domo avi sui Veri, juxta aedes Laterani ».

La casa di Vero stava dunque appunto dove sorge ora una vigna del Capitolo Lateranense, o orto dei Passionisti; lì infatti nel 1852 si scoprì un pavimento a musaico, esistente ora al Vaticano, e una testa marmorea di Marco Aurelio.

I RESTAURI DEL 1912.

In quest'ultimo scorcio di tempo il pubblico e gli studiosi di scienza e d'arte avevano notato lo stato poco buono del monumento, tanto nella parte bronzea, quanto in quella del piedistallo marmoreo. E le osservazioni erano state fatte principalmente da taluno dei componenti la Commissione Archeologica municipale.

Questo Consesso richiamò, di conseguenza, l'attenzione dell'Ufficio di Storia e Arte del Comune sulla necessità di procedere ad un nuovo esame del monumento, per poi praticarvi i restauri più importanti.

Nel giugno dell'anno 1910 la Commissione, nominata dal Comune nelle persone di Rodolfo Lanciani, di Felice Barnabei, di Ettore Ferrari, di Adolfo Apolloni e del fonditore G. Bastianelli, presentò una relazione, nella quale si mettevano in evidenza i guasti e le ingiurie del tempo subìti dalla statua, e si indicava la necessità di nuovi restauri e il modo di eseguirli.

Passarono ancora due anni da quella relazione, prima che il Comune prendesse a tale proposito una deliberazione.

Nel luglio 1912 il Consiglio Comunale decretò l'inizio dei lavori, affidandone la direzione e la sorveglianza allo scultore Adolfo Apolloni. Frattanto il Ministero della Pubblica Istruzione, a sua volta, presi accordi col Comune di Roma, nominò una Giunta di vigilanza, composta dei prof. Felice Barnabei, Giacomo Boni e Lucio Mariani.

Il lavoro di restauro del bronzo venne affidato alla fonderia Brugo ed il trasporto del cavaliere ed i relativi lavori di attrezzatura al signor Tabouret.

La mattina del 3 agosto 1912 incominciarono le operazioni del distacco della figura di Marco Aurelio dal cavallo, alla presenza dei signori componenti la Commissione di vigilanza comunale e governativa per il restauro di detta statua.

Nei giorni precedenti era stato innalzato attorno al monumento un castello e rivestito di tavole per impedirne l'accesso e la vista al pubblico.

Superiormente alle candele di legno era stato disposto un piccolo binario trasversale a carrucole, sopra il quale scorrevano le estremità delle travi sostenenti la differenziale a catene.

Nell'interno due rampe di scale che davano accesso a due palchi, l'uno sopra l'altro, per mettere a contatto del gruppo chi doveva poi osservare e lavorare.

Nello spazio tra la pancia del cavallo e il piano della base di marmo fu fatto un castelletto, o bàggiolo, di mozzature di travi con cuscini a contatto delle parti di bronzo, e ciò per impedire scosse al cavallo durante le operazioni.

Precedentemente all'inizio di questo lavoro venne tolto un piccolo pezzo di criniera riportato e mal fissato con viti nella parte inferiore del collo del cavallo; questo pezzo, sporgendo sull'inguine del cavaliere, ne avrebbe impedito il sollevamento.

Gli operai procedettero anzitutto al lavoro di imbracatura, consistente in tanti giri di corda attorno alla vita del cavaliere, previa difesa di cuscini di tela imbottita. Dalla vita alle cosce si intessè un groviglio di funi, a garanzia delle gambe, e si ricoprì con involucri di tela il volto dell'imperatore. Con un uncino venne agganciato presso il costato destro il fascio delle funi, collegandosi il tutto alla differenziale a catene, scendente dal castello. Per obbligare poi la figura a non riversarsi indietro dalle spalle in giù, si fece discendere una piccola differenziale a corde, che gli uomini uncinarono alle reni sul fascio di funi serrate alla vita del cavaliere.

Il distacco avvenne nel modo più calmo e sicuro.

Appena il sollevamento fu completo, in modo da permettere la liberazione delle gambe del cavaliere dalle travi mediane dell'impalcatura, si inco-

minciò e si condusse a termine felicemente il trasporto orizzontale della statua sul binario verso l'indietro; e a mano a mano la figura fu calata e adagiata supinamente sopra un carro sottostante, che fu trascinato per mezzo di un cavallo nella vicina corte del palazzo dei Conservatori.

Liberate e separate le parti, fu trovata la groppa tutta cava; ivi l'imperatore si adagiava sopra una semplice crocera di ferro quadro, di meno che 3 cm., corrosa dall'ossido e distaccata già in una delle quattro estremità.

Nulla di estraneo fu riscontrato nel ventre dell'animale; un ammasso di polvere copriva tutto l'interno, che tolta alla meglio, permise di vedere le estremità superiori dei perni di ferro ossidato, penetranti negli arti e quivi imprigionati con piombo colato, tranne il destro anteriore sollevato. Il perno della zampa anteriore di sinistra appariva più saldo e di dimensioni più grosse; l'imboccatura della zampa destra anteriore era chiusa con una lastra di rame ricoperta rozzamente di piombo, forse per impedire che l'acqua penetrasse lungo la zampa. Ma è anche vero che questa piastra di chiusura non poteva compiere il suo ufficio, perchè distaccata.

Se esteriormente il cavallo mostra tante ingiurie del tempo, e particolarmente degli uomini, internamente queste sono più visibili, perchè i rattoppi succedentisi e sovrapponentisi gli uni agli altri, indicano con maggiore evidenza le tracce degli oltraggi patiti e delle cure chirurgiche mal praticate.

All'esterno, oltre agli innumerevoli rattoppi fatti in origine col sistema accurato e ben noto degli antichi bronzisti, che correggevano così i difetti della fusione, cioè le pezze di rame inserite a sottosquadro in apposite incassature scavate nella superficie, apparivano molte altre piastre imperniate in varie epoche ed altri rammendi per lo più eseguiti rozzamente, alcuni dei quali erano caduti.

Per rendersi poi esatto conto delle condizioni dell'interno, si incominciò dal praticare un'abbondante lavatura.

Ripulita così la superficie interna del cavallo e del cavaliere, prima di procedere, fu avvertito un duplice lato della questione: quello dei rappezzi, rammendi particolari e quello della statica del gruppo. Il primo poteva essere iniziato subito e condotto innanzi secondo le norme generali già esposte nella relazione in data 1° agosto 1910, fatta dalla Commissione speciale nominata dal Comune, norme che si confermarono appropriate al caso. Si dettero perciò istruzioni in proposito al fonditore, acciocchè otturasse i piccoli buchi con pernii di bronzo di composizione simile all'antico, fermasse per mezzo di suture, formate da corone di pernii, quei pezzi che tendevano a distaccarsi, e in quei punti dove i pernii non avrebbero trovato consistenza, applicasse internamente delle pezze di sostegno. Questo procedimento, lungo e minuzioso, fu spinto per quanto era possibile al fine di necessità di apevitare tasselli di una certa estensione; tuttavia fu necessario arrendersi alla plicarli uno sul petto ed un altro nella parte superiore della zampa destra, perchè non vi era modo di poter riparare l'esile e consunta lamina.

Con questi lavori si intese di rimediare a quei guasti che più oltre non avrebbero fatto resistere il monumento, tralasciando di porre metallo nuovo

in quelle parti che, sebbene deteriorate, pur non di meno offrono sufficiente resistenza alle ingiurie del tempo; poichè è chiaro che l'intento di questo restauro non era quello di rinnovare l'opera d'arte antica; ma di assicurarne la conservazione.

Passando ora alla questione statica, è opportuno far precedere alcune constatazioni fatte tanto nel primo e sommario esame, quanto durante il corso dei lavori.

Come già si disse in principio, la figura del cavaliere era semplicemente adagiata sul vuoto della groppa del destriero, sostenuta peraltro da due ferri messi a croce, male avvitati sul corpo dell'animale.

I pernii di sostegno lungo le zampe del cavallo (quelli stessi di fusione) furono trovati eccessivamente corrosi dall'ossido, ma ancora ben assicurati alle pareti interne. Si notò che a maggior sostegno della zampa anteriore sinistra era stato aggiunto posteriormente un perno di ferro quadro dello spessore di cm. 6×4, emergente nell'interno della cavità per pochi centimetri e penetrante nella base. Ogni parte della cavità era tenuta insieme con un gran numero di rattoppi e larghe pezze e innumerevoli « fusioni addosso » per collegare un così sconnesso organismo. Inoltre, per bilanciare lo strapiombo dovuto allo atteggiamento della figura e al movimento del cavallo, nonchè alla discontinuità dei pezzi, venne nel precedente restauro colato del piombo entro gli arti che appoggiano e fatto penetrare attraverso gli zoccoli fin dentro il piano di posa.

Dopo queste constatazioni, si credè necessario esplorare l'andamento dei pernii entro la base e specialmente di quello moderno della zampa anteriore sinistra, e fu praticato a questo scopo un piccolo taglio obliquo nella pietra. Ma, constatato che il perno continuava, non si spinsero oltre le indagini, che avrebbero portato a lavori non compresi per allora nel programma.

Il pernio della zampa posteriore destra, della grossezza di circa 3 cm., si arrestava al disotto dello zoccolo per una lunghezza di 10 cm. ed è naturale, perchè la funzione di questo membro è soltanto di appoggio e per conseguenza il pernio fa piuttosto l'ufficio di un registro, che di sostegno; tanto più che lo zoccolo dell'animale, quantunque compreso nella cornice, esce fuori dal piombo del basamento, la cui elegante e nuovissima forma architettonica devesi al genio di Michelangelo. La zampa posteriore sinistra, per compensare lo squilibrio anteriore destro, è stata determinatamente caricata più delle altre con riempitura di piombo colato; ma non sappiamo se entro la base il pernio sia ancorato, o no.

Lo spessore del bronzo nel cavallo oscilla dai 9 ai 6 millimetri e nel cavaliere dai 3 ai 4, grossezze che rivelano una grande perizia di fusione, che però obbligava l'artefice a numerose riparazioni, dovute forse alla ricerca della sottigliezza.

Questo problema della statica è legato strettamente non soltanto alla inserzione del monumento sulla base, ma eziandio alle condizioni della base stessa. Per quanto concerne la stabilità del bronzo, è facile a riconoscersi

che l'appiombo della zampa anteriore sinistra non è quello di un cavallo normale; naturalmente si ignora se questo devesi ad una lenta inclinazione del gruppo sul lato destro, ovvero alle ingiurie subite prima della erezione sulla base attuale. Se tale inclinazione fosse avvenuta col volgere degli anni, deporrebbe sfavorevolmente circa le condizioni statiche del monumento. Ma, indipendentemente da ciò, il basamento, composto di più pezzi, mostra negli angoli, in special modo, larghe sconnessioni.

Da quanto si è osservato consegue la difficoltà di pronunciare un giudizio sicuro sulle condizioni statiche del monumento, quantunque l'apparente robustezza del pernio principale, cioè quello della zampa anteriore sinistra darebbe, se proseguisse a fondo, un affidamento considerevole di stabilità. Ma è vero pure che si deve tener conto della progressiva sconnessione dei pezzi costituenti la base, disgregamento che sembra continuare, nonostante le spranghe messe in piano sulla superficie marmorea superiore.

Sebbene il gruppo non presentasse tali lesioni da far pensare ad immediate, pericolose conseguenze, nondimeno, fu doveroso da parte della Commissione consigliare a spingere le investigazioni più oltre, e procedere ad un razionale consolidamento di tutte le parti.

Intanto, per completare la prima parte del programma dei lavori, si credè opportuno di far sostituire la vecchia crocera di ferro con una nuova di metallo di una forma più solida e più razionale, affinchè potesse ricollocarsi la statua sul cavallo.

La Commissione stessa, considerando che nell'autunno del 1912 dovevano tenersi i due Congressi di Archeologia e di Storia dell'Arte, in Roma, dove sarebbero convenuti da tutte le parti del mondo illustri personaggi che dedicano la loro vita di studio all'antichità, riteneva sconveniente che il *Capitolium fulgens* col suo più insigne monumento, si dovesse trovare in condizioni di disordine. E, stimando che il restauro della parte marmorea, fin allora non previsto, avrebbe richiesto altre deliberazioni delle autorità municipali e governative, e che non vi si sarebbe potuto procedere senza rifare un'impalcatura di forma e di ampiezza diversa, fu di parere che venisse intanto ricollocato l'imperatore Marco Aurelio sul suo cavallo, lasciando che quella parte del lavoro metallico strettamente connessa col consolidamento della base, fosse ripresa in occasione dei lavori al piedistallo.

OSSERVAZIONI.

Durante gli ultimi lavori di restauro, trovandomi spesso a contatto col gruppo equestre, ho avuto l'opportunità di studiarne da vicino le parti e di poter fare varie osservazioni, traendone poi le conclusioni che qui appresso espongo, ma che non vogliono avere la pretesa di affermazioni assolute; sono anzi, disposto ad accettare diverse interpretazioni, purchè basate su buone argomentazioni.

Il ciuffo di crini situato sulla fronte del cavallo ci richiama alla mente la leggenda del *Gran Villano* perchè l'insieme di questo particolare giova ad avvalorare la leggenda stessa.

Infatti, il nucleo di crini, rannodato con garbo da un leggero nastro e i due bucherelli a guisa di occhi, situati in alto, ci dànno un tutto, che per i contorni e i rilievi, può somigliare, in certo qual modo, a un cuculo. Senza

Fig. 6. — *Parte superiore della testa del cavallo di M. Aurelio.*

dubbio i due forellini ne completano l'apparenza e giovarono ad esaltare sempre più l'immaginazione popolare, precisando così la leggenda dell'animale notturno. Ma i lavori ci dimostrarono che la ragione d'essere dei due piccoli buchi era assai diversa da quella loro attribuita. Tolto il cappuccio di piombo, che chiudeva il foro superiore, si osservò che questo doveva servire ad inastarvi un corpo perfettamente cilindrico, forse il fulcro di un ornamento, o pennacchio di metallo prezioso, tenuto fermo da un pernio trasversale ed assicurato alle sue estremità nei due forellini che notansi nella figura n. 6, e che la fantasia e la leggenda avevano innalzato a funzioni di occhi del tanto celebrato cuculo.

L'uso di mettere un ornamento o pennacchio sulla testa del cavallo, tenuto saldo con nastro sopra i crini, non è raro trovarlo nelle antiche figurazioni, come, del resto, lo vediamo continuamente ai nostri giorni.

È stato anche notato che su tutta la superficie del cavallo si riscontrano dei segni a guisa di graffiti, alcuni dei quali in forma di lettere, di croci e di altre figurazioni. Potrebbero essere spiegati nel senso che il gruppo, situato per tanti anni sulla spianata del Campo Lateranense senza

Fig. 7.

piedistallo — e perciò a contatto della folla — venisse graffito dai passanti e più specialmente dai pellegrini che colà transitavano. Questa non è però che una semplice indicazione del fatto; noi lasciamo la spiegazione di quei simboli a chi è competente in materia.

È opinone di molti che la mano sinistra ritenesse le redini del cavallo; ma io non sono di questo avviso, poichè nessun artista rappresenterebbe un cavaliere in tale posizione di polso e di mano, se dovesse tenere le redini

per condurre il suo destriero. Ben altra sarebbe la posizione del polso, della mano e anche delle dita destinate a un tale officio.

Per quale ragione, dunque, un simile atteggiamento della mano sinistra? Osservato bene il cavo della mano rivolto in alto, le dita disposte in forma prensile, i polpastrelli leggermente appiattiti, venni alla conclusione che la mano dovesse contenere un *orbe*, forse sormontato da una vittoria. E, a persuadermi maggiormente, vi adattai una sfera di gesso, della grandezza corrispondente allo spazio libero fra le dita e la palma della mano; così potei constatare che gran parte della superficie della sfera era a contatto delle dita e del cavo della mano. Comunicai queste osservazioni e conclusioni ai chiarissimi colleghi di Commissione, i quali furono dello stesso mio parere.

Poco tempo dopo Giacomo Boni, con quello spirito d'investigazione che lo distingue, mi scrisse che il Frockner nel libro *Les médaillons de l'empire romain*, riporta un Marco Aurelio a cavallo, con la mano destra distesa e la sinistra reggendo il mondo.

Anche il Cohen (*Médailles imperiales*, III, n. 1052) così descrive una moneta di Marco Aurelio: « Senza leggenda. Associato a L. Vero; tenendo un globo, sormontato da una statuetta di Pallade (?). (Collezione Laborde) ».

Il prof. Camillo Serafini, cui mi rivolsi per notizie in proposito, mi assicurò, con la sua grande competenza in numismatica, che l'interpretazione da me data poteva essere esatta, poichè la figurazione degli Imperatori con l'*orbe* s'incontra sovente nelle monete romane.

Niente di assoluto può dirsi su tale argomento, ed anche io potrei essere tratto in errore. Ma gli argomenti in favore della mia tesi credo possano essere tenuti in considerazione dagli studiosi. Escludo poi l'ipotesi che con la sinistra l'imperatore brandisse il *parazonium*, poichè la costruzione della mano non si adatta in nessun modo a sostenere questo simbolo militare senza dire che non vi corrisponde nemmeno il movimento del cavallo, che non è certamente in atto di partire per la guerra.

Alcune altre osservazioni furono fatte tanto all'esterno, quanto all'interno del gruppo. Per quel che riguarda la finitura della fusione all'interno, si notò che le parti del cavallo e del cavaliere meglio conservate (e che mostrano lo stato d'origine) presentano una fine scalpellatura del metallo, mentre le parti di restauro sono lasciate a faccia ruvida. Ciò dimostrerebbe che gli artefici dell'antichità curavano anche la superficie interna, togliendone quell'aspetto di rozzezza, con cui veniva lasciata nei secoli appresso e anche ai nostri giorni.

Degno di nota è il metodo che usavano per riparare le manchevolezze e i guasti nella superficie dei bronzi, metodo che riscontriamo pure in altre statue greche o greco-romane. Laddove la fusione riusciva manchevole, l'artefice decorticava la parte mal riuscita e vi preparava una pezza o piastra di impiallicciatura di pochissimo spessore, e non già di lega di bronzo, ma di rame, acconciata a sottosquadro dei bordi e l'applicava nel punto guasto, già preparato all'uopo con la stessa figura geometrica. Poi, pian piano, con

martelli di rame e di legno, l'assestava accuratamente, impastandola col rimanente della superficie. La maestria in tale procedimento era singolare.

Per quanto concerne la doratura, la Commissione ritiene essere stata fatta a foglietti, come può rilevarsi dal fatto che i margini dei piccoli

Fig. 8. — *Particolare della sella del cavallo di M. Aurelio.*

rettangoli, sovrapponendosi uno su l'altro, lasciano chiaramente vedere il maggior spessore dell'oro (fig. 8).

Degna di osservazione e di studio è la figura del cavaliere. L'aspetto maestoso e solenne dell'imperatore filosofo che cavalca l'animale con sicurezza e disinvoltura, la serenità del suo nobile volto, la compostezza del corpo, la semplicità delle vesti acconciate con tanto garbo, la bella forma delle gambe e dei piedi calzati con elegante semplicità, il gesto della mano destra in avanti (« pacificatoris habitu »), come ad indicare la pace conseguita nell'impero, mentre la sinistra mancante dell'accessorio è forse destinata a tenere il globo sormontato da vittoria, imprimono in chi osserva, un senso d'ammirazione e tutto l'insieme ci dimostra che l'artista ha voluto rap-

presentare un illustre personaggio. L'opera d'arte, dunque, è perfettamente riuscita nel suo intento.

Il cavallo, a sua volta, è in perfetta armonia col cavaliere, tanto per la linea e la forma, quanto per la composta andatura. Io ritengo che la figurazione dell'animale debba corrispondere al destriero preferito o abituale dell'Imperatore, perchè in esso i caratteri speciali sono troppo accentuati e quasi voluti a bella posta. Le figurazioni d'indole generale sono caratteristiche e note a chi conosce le rappresentazioni scultorie dell'antichità. È il tipo del cavallo romano con incrocio spagnuolo. Di statura mediana, ha la testa gagliardamente saldata al collo, leggermente montonina, con narici dilatate; le orecchie sono mobili e ben situate; il collo assai forte, poggia sopra spalle larghe e proporzionate; il corpo è grosso, con reni spianate; le zampe muscolose ed asciutte; tutto l'insieme è ben raccolto e ci rappresenta un cavallo di sangue, generoso, ubbidiente alla mano e di una vivacità contenuta. L'insigne monumento deve essere l'opera di uno statuario di non comune valore.

Nei musei d'Europa sono frequentissime le riproduzioni in bronzo della statua di Marco Aurelio; due se ne trovano a Vienna, due a Madrid, una al Bargello di Firenze, a Cassel, a Basilea. E ciò senza parlare di quella famosa del Filarete, che è a Dresda.

Ed ora poche notizie sulle riparazioni di fusione e su quelle apportate in seguito al celebre monumento. Le prime si distinguono facilmente per la loro fattura, già sopra indicata e nota ai competenti, le altre sono da considerarsi:

Tasselli, perni, pezze e colate sul fusto, praticati nel medio evo (lavoro rozzo).

Tasselli, perni, pezze; colate e parti rifatte nel Rinascimento (più accurate delle prime).

Tasselli, perni pezze, colate e parti rifatte (ma eseguite meno finemente).

Pernio grosso di ferro nella zampa anteriore sinistra, al quale si deve la stabilità del gruppo; colate di piombo e stagno per riempire le zampe — meno la destra anteriore —; restauri eseguiti dal Thorwaldsen e dal Valadier.

SPECIFICA DEI TASSELLI, PEZZE, SOPPORTI, PERNI E VITI PRATICATI AL GRUPPO EQUESTRE NEL 1912.

Restauri sulla statua.

Pezze fuse di bronzo con ghiere.	N°	6
Tasselli con incasso in rame	»	8
Sopporti a ghiere interne di rinforzo (grandi) .	»	1
Idem Idem (piccoli). .	»	2
Perni a vite grossi	»	185
Perni a vite mezzani	»	654
Perni a vite piccoli	»	1133

Restauri sul cavallo.

Perni a vite grossi	N°	28
Perni a vite mezzani	»	48
Perni a vite piccoli	»	102
Tasselli di rame	»	22

Crociera di verga quadra di rame per sostenere il cavaliere.

Non sarà discaro conoscere anche la composizione della lega, come da analisi del bronzo, eseguita dal laboratorio chimico municipale:

Peso specifico	8.793
Rame	85.3180 %
Piombo	8.5470 %
Stagno	5.8695 %
	99.7345 %

Tracce di ferro e d'oro.

Giunto ora al termine di questo mio studio, sento il dovere di porgere vive grazie ai chiarissimi archeologi proff. Barnabei, Boni e Mariani, per il valido consiglio e per l'ausilio che vollero darmi durante l'esecuzione dell'opera di restauro testè praticata al monumento insigne.

Adolfo Apolloni.

VETUSTE RIPRODUZIONI PLASTICHE

DELL'IMMAGINE DI CRISTO DEL SANCTA SANCTORUM

(Comunicazione svolta nell'adunanza dell'8 dicembre 1912).

La più antica targa con la testa del Salvatore fra due candelabri accesi, impresa plastica dell'ospedale di San Giovanni in Laterano e della compagnia omonima, è quella che si vede sul Colosseo prospicente alle ruine del tempio di Venere e Roma (fig. 9). È un bassorilievo romano sul quale la testa di un Giove è stata trasformata in quella di Cristo, scavando sul falsopiano l'aureola ed i due candelabri laterali. I candelabri hanno la forma ad anfora dell' « amula », vaso che serviva a contenere l'acqua per la purificazione del limitare domestico, e sono posati sulla « enceteria » o tripode che li sostiene.

Quando venne fabbricato l'ospedale sull'alto della salita del Laterano e l'arciconfraternita del Salvatore ne diventò l'amministratrice, l'effige venne surrogata con quella ortodossa del « Sancta Sanctorum », ritenuta fin dal tempo di Stefano II (752-757) come di origine prodigiosa. Si diceva infatti che San Luca evangelista avesse abbozzata l'immagine, e che la divina potenza con l'intervento degli angioli l'avesse condotta a termine. È detta « acheropita » per essere stata eseguita senza l'aiuto delle mani.

Il dipinto venne restaurato da Innocenzo III (1198-1216) e chiuso in una vagina d'argento. È difficile poter oggi giudicare quest'opera custodita severamente, ma noi sappiamo dal prezioso volume del Padre Grisar, il quale esplorò la cappella papale, come il dipinto sia ricoperto da una tela incollata, sulla quale si tornò a dipingere il ricordo della sottoposta immagine. Anche questa pittura, barbara del resto, è svanita, ed è indubbio che le immagini della Compagnia del Salvatore riproducono quella antica e miracolosa, che era forse greca d'origine.

Oggi queste sculture, sono le testimonianze accreditate della vera effige del Cristo di Roma papale.

L'impresa ospitaliera venne riprodotta sino al seicento, si confuse col Cristo della scuola romana, e le ultime ornarono le nuove corsie erette da Alessandro VII sui disegni di Antonio De Rossi. Sul lato orientale del

Fig. 9. — Colosseo — *Targa con l'effigie del Salvatore.*

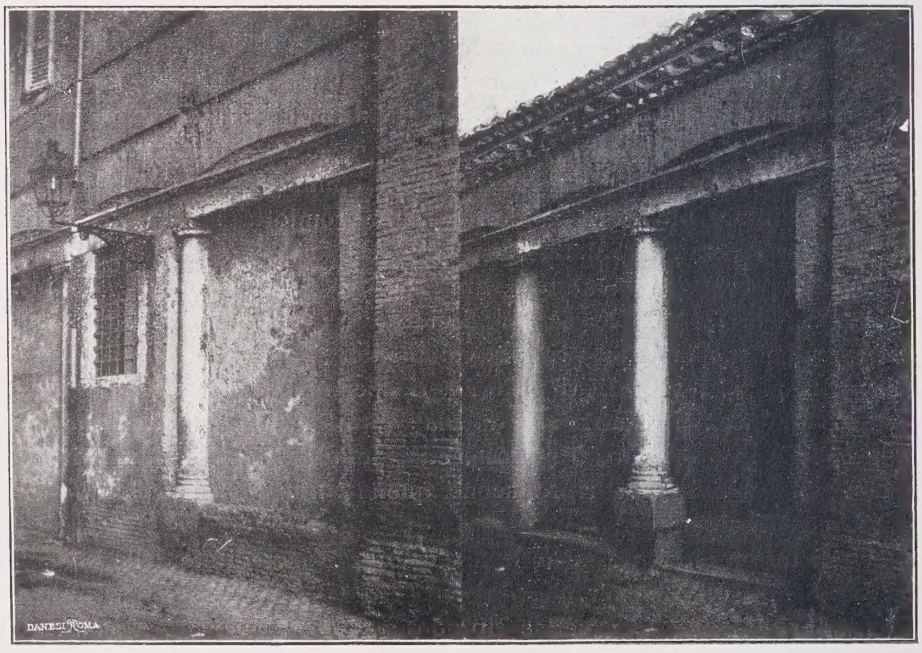


Fig. 10. — Ospedale di S. Giovanni — *Stato attuale e ricostruzione del portico.*

Colosseo si vede ancora una volta la medesima effigie, opera appunto del mille seicento.

È incerto se l'ospedale fosse fondato nel 1212 o nel 1288, se dal cardinale Pietro Colonna o dal cardinale Giovanni Colonna. Incerta è l'epoca della costruzione del portico del primitivo ospedale, che nel XIV secolo venne murato e coperto di affreschi.

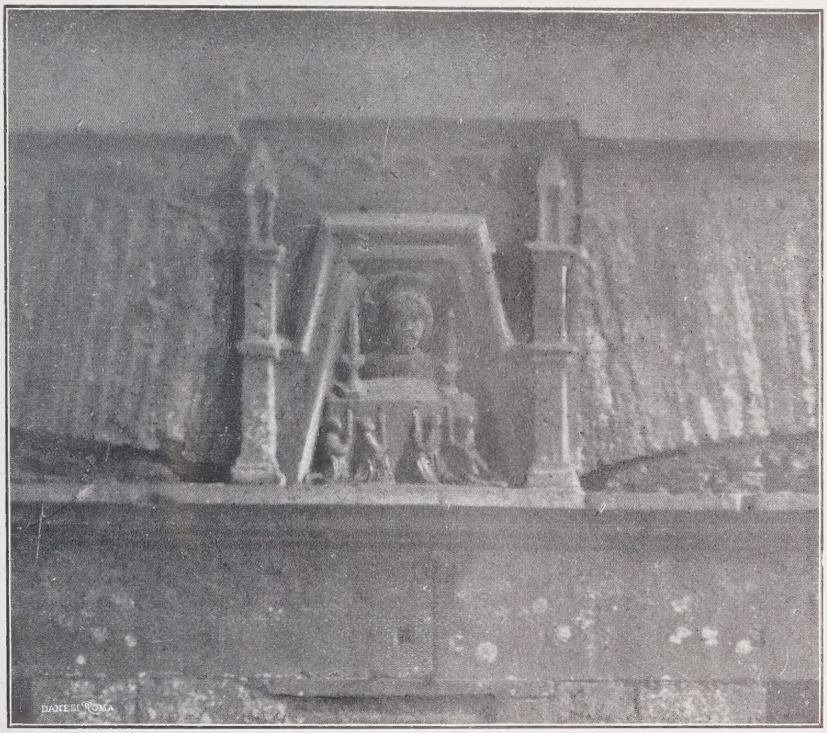


Fig. 11. — Ospedale di S. Giovanni.
Edicola con l' « *impresa* » *della compagnia del Salvatore.*

La costruzione di questo portico, ricorda quella del portico della chiesa dei Santi Vincenzo ed Anastasio alle Tre Fontane eretto sotto Onorio III, il quale pontificò dal 1216 al 1221. Forse l'ospedale di San Giovanni venne fabbricato prima che non informino il Ciacconio ed il Marangoni, perchè nei due portici si riscontrano le stesse caratteristiche, principalissima quella degli archetti di scarico scoperti e poggiati sur una cornice marmorea a forma di gola.

Il coronamento del cornicione dell'ospedale di S. Giovanni venne demolito quando nel seicento il portico fu sopraelevato. Doveva essere identico a quello delle Tre Fontane, e perciò nello schizzo della ricostruzione mi sono permesso di ricomporlo dell'istesso tipo. (fig. 10).

Il Rohault de Fleury riconobbe l'antichità di questo portico e suppose che fosse delle case dei Novelli incorporate nell'ospedale, e che l'edicola

con l'« impresa » della compagnia ospitaliera del Salvatore, situata sull'asse della colonna centrale, vi fosse applicata in seguito quando il portico venne chiuso.

È un errore. Ho esplorata l'edicola, ed essa fu costruita insieme agli archetti di scarico. L'esempio dei conci fra gli archetti di scarico decorati

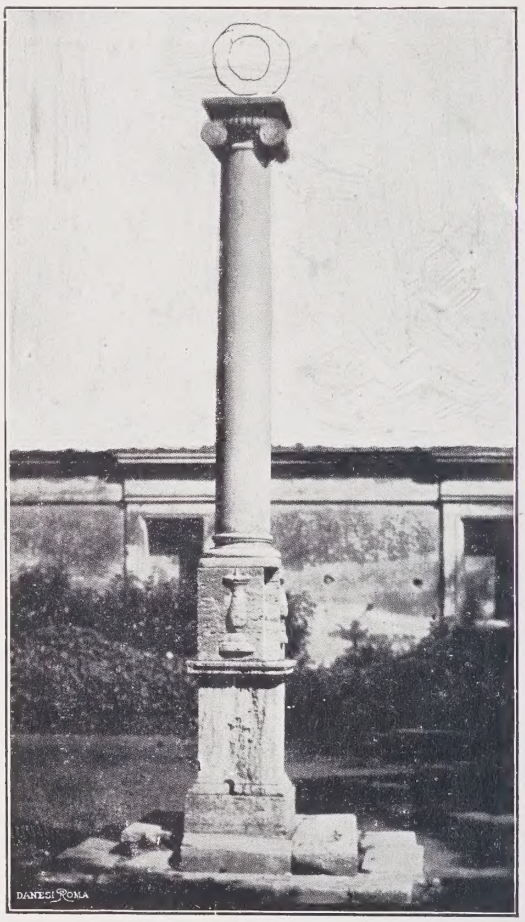


Fig. 12. - Ospedale di S. Giovanni.
Colonna medioevale davanti alla camera mortuaria.

con le sculture non è d'altronde un caso isolato, e la chiesa del Crocifisso a Lugnano di Teverina ne offre un esemplare completo.

La scultura dell'edicola ha i caratteri del secolo XIII, e rappresenta la facciata a ponente della basilica di S. Giovanni, come vedevasi allora, con la cuspide fiancheggiata dai campanili. Nell'apertura, come fosse l'interno della chiesa, si vede l'altare con l'immagine « acheropita » esposta, ed i fratelli in adorazione (fig. 11).

L' « impresa » com'è qui rappresentata, divenne rituale della compagnia del Salvatore, e la vediamo non solo riprodotta sul cippo delle oblazioni e

su qualche casa dell'ordine, ma nel quattrocento anche sullo sportello argenteo ai piedi della celebre tavola stessa, nel « Sancta Sanctorum ».

Quella colonna medioevale che oggi si trova nel cortile che precede la camera mortuaria, siccome simbolo della casa patrizia fondatrice dell'ospedale, doveva elevarsi sull'alto della salita di San Giovanni, prospicente sulla intiera regione dedita alle cure ospitaliere. Lo stele di granito grigio è antico, il capitello ionico con le volute laterali di stile medioevale romano, e sul capitello era issato un disco marmoreo a foggia di pane eucaristico, sui lati del quale vedevasi ripetuta l'effige del Redentore.

Il plinto è un'aggiunta seicentesca (fig. 12).

Fig. 13. — Ospedale di S. Giovanni.
Cortile della camera mortuaria.
L'effige del Salvatore sul disco marmoreo.

Nel 1889 il vento fece precipitare il disco marmoreo, il quale da allora, rimase depositato in un angolo del cortile stesso, abbandonato come una cosa senza valore. Esso invece ha un interesse storico non comune, perchè svanito il celebre dipinto, « acheropita », questa scultura è la più antica rappresentazione della effige divina (fig. 13).

A queste sembianze s'inspirò tutta la scuola degli artisti romani fino a Pompeo Batoni ed Antonio Canova.

Qui si affaccia subito una questione. Il disco è opera del tredicesimo secolo od è una copia posteriore d'un originale perduto? I due candelabri a lato del busto, non ostante che la loro forma sia d'indubbia origine classica, adottata pure dai musaicisti come sull'arco che sovrasta l'abside di Santa Prassede, parrebbero d'una sagoma quattrocentesca.

Nel museo di Castel Sant'Angelo, si vede una tardiva copia dell'istessa immagine, forse del quindicesimo secolo, e sulla quale i candelieri hanno

definitivamente assunta quella forma chiesastica, e divenuta caratteristica sugli altari cattolici (fig. 14).

Ma i due candelabri del disco, sono ancora a forma di vaso, la quale forma fu rituale anche nel seicento, quando la fantasia dei decoratori si sbizzarriva intorno alle forme dei candelieri. Io dubito che la forma a vaso avesse qualche significazione, ed oltre l'antichissima impresa ospitaliera sulla parete nord del Colosseo nella quale i candelieri hanno la forma dell' « amula », sullo sportello argenteo ai piedi dell'immagine « acheropita » rappresen-

Fig. 14. — Museo di Castel Sant'Angelo.
Il busto del Salvatore.

tante identica composizione, i ceri ardenti sono innestati in due vasi bassi a forma di pisside.

In tutti i casi, anche se da studi coscienziosi dovesse risultare che il disco in questione è una copia, il prototipo è indubbiamente creato nel secolo tredicesimo, perchè sotto al busto del Salvatore, si vede una croce innestata nei viticci, motivo che ritroviamo non solo nei marmorari e nei musaicisti romani del tredicesimo secolo, ma anche nei marmorari umbri e precisamente a Spoleto.

Ho ragione di credere che il disco, od il prototipo del disco, sia opera del secolo decimoterzo, anche perchè la faccia del Salvatore è trattata come quei volti in iscultura i quali si vedono nelle opere del Vassalletto, del prossimo chiostro di S. Giovanni in Laterano. Ho riprodotto il vaso che coronava una fontanella nel chiostro, esposto oggi nell'angolo nord-est delle gallerie (fig. 15).

Notevoli sono le somiglianze della esecuzione nel taglio degli occhi e la conversione delle pupille, nella scalpellatura dei capelli, nella sagoma

della faccia, ed è notevole sopratutto la maniera assai ardita per l'epoca, di modellare una testa in bassorilievo vista di fronte.

Ed è opportuno osservare qui, come quelle ornamentazioni che vediamo scolpite sotto ai busti del Cristo siano la sigla indiscutibile delle varie epoche.

Fig. 15. — Chiostro di S. Giovanni in Laterano — *Frammento del lavabo.*

Sul disco marmoreo vediamo la croce ed i viticci durati fino ai primi anni del duecento, sulla porta dell'ospedale vedremo i rombi ed i quadri fogli propri del trecento, mentre sulla targa quattrocentesca esposta sulle mura esterne del cortile della camera mortuaria, vedremo i cherubini ed i gruppi di fave caratteristici del secolo quindicesimo.

Nel chiostro di S. Giovanni, fra i frammenti del ciborio di Adeodato (Adeodato di Cosma di Pietro Mellino) si vede un disco con l'effigie del Redentore benedicente (fig. 16), il quale ornava la cuspide frontale del tiburio eretto dal cardinale Colonna sotto il pontificato di Clemente V (1305-1314). Anche questa effigie è inspirata alla immagine ortodossa del Cristo lateranense, ed è una nobile scultura, rara per l'epoca, ed esente da quell'influsso

arnolfiano che, forse, si vede nelle sculture di Giovanni fratello di Adeodato, collaboratore in più opere del maestro fiorentino.

Nel 1348, quando per merito dei guardiani Francesco de Vecchi e Francesco Rosana, fu eretta la porta dell'ospedale, sui pennacchi dell'arco fu pure scolpita due volte l'immagine « acheropita » (fig. 17). Queste due teste, presentano dopo un secolo, una lieve evoluzione del tipo. Ma presto doveva sopravvenire l'imbarbarimento delle arti, inasprito dai grandi disastri di Roma, succeduti alla rivoluzione di Cola di Rienzo.

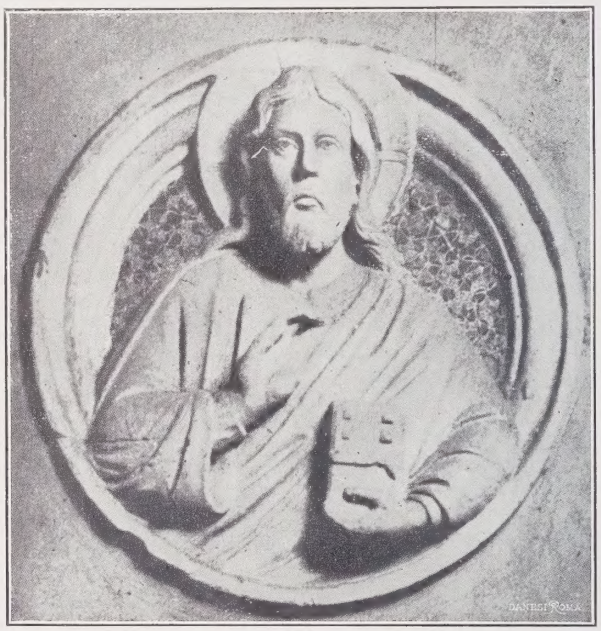


Fig. 16. — Chiostro di S. Giovanni.
Disco con l'effige del Redentore.

Nello stesso cortile della camera mortuaria vicino alla summentovata colonna votiva, si vede un cippo romano, scavato e convertito per raccogliere le elemosine a favore dei poveri infermi. Sul davanti è riprodotta l' « impresa » ospitaliera, ma la faccia del Salvatore è scolpita grezzamente, i fratelli oranti sono come graffiti nella pietra (fig. 18).

Il bassorilievo è opera della seconda metà del quattordicesimo secolo, parallela alla cosidetta « Rugitella del grano », la quale si conserva in Campidoglio, e che è il cippo di Agrippina seniore sul cui fianco è scolpito lo stemma di Roma sostenuto da un « Pavesatore » e da un « Balestriere », e nel cui vivo è scavata la misura legale del grano (fig. 19).

Nel quattordicesimo secolo tutta la regione lateranense sino al Colosseo, dipendeva dalla « Compagnia del Salvatore », ed era abitata da una popolazione scelta, la quale aveva l'obbligo di esercitare l'ospitalità. Gli abitanti usufruivano di vari diritti, e potevano fregiare l'esterno delle loro case con

l' « impresa » sociale. Un trent'anni fa, si vedevano ancora sulla via di San Giovanni, fra finestra e finestra, i bassorilievi del volto santo, detto per antonomasia il « Sancta Sanctorum ». Oggi queste immagini sono sparite tutte, tranne una, quella che sovrastava l'osteria detta nel medio evo la « Taberna della Sposata », e che diventò col tempo l' « Osteria del Cocchio », il cui esercizio durò fino al 1880 (fig. 20).

La casetta, costruita in prossimità dell'acquedotto di Claudio, incontro al Battistero di Costantino, conserva ancora questo bassorilievo murato fra

Fig. 17. — Ospedale di S. Giovanni — *Frammento alto della porta.*

due finestre. La targa, come arte, è migliore di quella scolpita sul cippo delle offerte, e sulla lapide, si legge come venisse posta in opera sotto il pontificato di Benedetto IX, durante il guardianato di Bartolomeo Tosti e di Lorenzo Pezzocarne. I due cospicui cittadini furono guardiani dal 1396.

Sul muro di cinta della camera mortuaria, esposta sulla via di S. Giovanni, è murata una targa del secolo quindicesimo, rappresentante come le altre l'effigie del « Sancta Sanctorum » (fig. 21).

Questa targa è opera della bottega di Mino da Fiesole, ed ha tutte le caratteristiche esteriori dell'imitatore di Desiderio da Settignano. È inquadrata in una gola, i candelabri hanno la sagoma di quelli sostenuti dagli angioli di Volterra, ed il busto è tagliato come praticava l'artista, con una breve cornice sotto le spalle. A similitudine delle mensole sul tabernacolo di Sant'Ambrogio a Firenze, e sotto la Madonna del monumento del cardinal Riario in Santi Apostoli a Roma, il busto è sorretto dai cherubini, e negli spazi fra le testine alate si vedono due grappoli rovesciati di fave, ornamento costante sui fregi, sui capitelli e sugli acroteri dei monumenti di Mino.

Farebbe pensare a Mino stesso la fattura della faccia incorniciata dalla rada barba, e l'espressione nobile, sebbene infantile, del volto. I capelli

Fig. 18. — Ospedale di S. Giovanni.
Cortile della camera mortuaria — *Cippo per le offerte.*

Fig. 19. — Palazzo dei Conservatori.
La « Rugitella del grano ».

ondulati; le ciocche della barba a fiammelle, hanno una certa somiglianza col busto di Cristo coronato di spine oggi nel museo di Berlino, e che è

Fig. 20. Piazza di S. Giovanni.
Bassorilievo sulla « Taberna della Sposata ».

Fig. 21. — Via di S. Giovanni — Mino da Fiesole? — *Il busto del Salvatore.*

l'unico busto di Cristo eseguito da Mino da Fiesole, e che proviene dall'ospedale degli Innocenti di Firenze.

Il bassorilievo che ho ricordato come esistente nel nascituro museo di Castel Sant'Angelo (fig. 14), adornava l'esterno di una casa nei pressi di San Giovanni, e porta ancora le traccie delle scialbature alle quali venne sottoposto. È una scultura barbara alla quale è difficile assegnare con precisione l'epoca, perchè riproduce un esemplare più antico, e perchè il barbarismo

Fig. 22. — Chiostro di S. Giovanni in Laterano — *Busto del Salvatore.*

dell'arte si somiglia in tutte le età. A giudicare da alcuni dettagli dei candelieri appartiene forse al quindicesimo secolo.

Nell'ambulatorio del chiosto di San Giovanni, si vede un busto del Salvatore in bassorilievo, della fine del secolo quindicesimo e che è un'altra derivazione dal tipo che abbiamo veduto svolgersi, sebbene in modo frammentario, attraverso due secoli (fig. 22). Proviene da un monumento della distrutta basilica, e dev'essere opera di quegli scultori umbri e toscani la cui attività era succeduta a quella dei marmorari romani.

ARISTIDE SARTORIO.

ALESSANDRO ALGARDI

PRINCIPE DELL'ACCADEMIA DI SAN LUCA

(Comunicazione svolta nell'adunanza dell'8 dicembre 1912).

Per cortese invito del nostro Presidente rendo conto in breve degli studii che da qualche tempo vado facendo intorno alla vita e alle opere del grande scultore bolognese Alessandro Algardi (1602-1654), al quale intendo dedicare un'ampia monografia.

Sul nostro maestro, il solo che in un certo periodo del Seicento osò opporsi trionfalmente al Bernini, non è stata mai richiamata l'attenzione degli studiosi in modo degno, sebbene qualche scrittore moderno gli abbia dedicato articoli speciali [1]: del resto tutta la storia dell'arte del secolo XVII è ancora una *terra incognita*, in cui appena e imperfettamente è nota l'opera di un grande maestro, il Bernini, il quale è ritenuto come il solo e unico dominatore. Certo Gianlorenzo Bernini fu il maggiore scultore del suo tempo, e il più rappresentativo maestro del Seicento, ma indipendentemente da lui si svolsero in Roma correnti d'arte rigogliose. Invece, come un tempo tutta la pittura del Trecento si chiamava *giottesca*, oggi ancora tutta la scultura barocca è detta *berniniana*, e l'Algardi, anche nei trattati di scrittori generalmente esatti è annoverato tra i discepoli del Bernini, come lo sono il Mochi, il Maderno, il Duquesnoy; tutti maestri che, tranne forse in qualche breve momento della loro attività, furono esenti dall'influsso berniniano. Alessandro Algardi, poi, nel periodo della sua piena maturità e della sua fortuna, non soltanto fu immune dall'influsso del Bernini, ma rappresentò un ideale del tutto opposto a quello di lui; si fece banditore di forme proprie, e raccolse intorno a sè una scuola numerosa e fiorente: Ercole Ferrata, Antonio Raggi, Domenico Guidi, Francesco Baratta, i maggiori scolari del Bernini,

[1] H. Posse, *A. Algardi*, in *Jahrbuch der kgl. preusz. Kunstsammlungen*, 1905; O. Pollak, *A. Algardi als Architekt*, *Zeitschrift für Geschichte der Architektur*, 1911.

si educarono alla scuola dell'Algardi. e solo dopo la immatura morte del loro maestro (1654) passarono con armi e bagagli alla bottega del Bernini, attrattivi non da affinità artistica ma dalla necessità di trovar lavoro.

Nato a Bologna nel 1602 [1] Alessandro Algardi avvicinò Ludovico Caracci e studiò con Giulio Cesare Consenti [2]; verso i 20 anni passò a Mantova, dove secondo il Bellori fu introdotto al servizio del Duca Ferdinando pel quale lavorò in avorio e formò modellini da gettare in metallo: un documento del Bertolotti [3] ci apprende che nel 1624 era ancora in quella città. Nel 1625 giunse a Roma raccomandato dal Duca al cardinale Ludovisi che lo impiegò in restaurare antichità: tirocinio attraverso cui passarono tutti i grandi artisti del tempo. Narra il Bellori che il cardinale Ludovisi avvicinò l'Algardi al suo conterraneo, il Domenichino; certo una delle prime opere dello scultore in Roma, furono le due statue di stucco della cappella Bandini in S. Silvestro al Quirinale, alla cui decorazione appunto il Domenichino sopraintendeva.

L'ambiente artistico romano era in quegli anni assai vivo e fecondo di scambi e di energie. Già fin dagli ultimi decenni del XVI secolo e poi dagli inizii del XVII, specialmente dopo la venuta in Roma dei Caracci e dei loro seguaci, Roma era assurta alla funzione di centro artistico universale: tutti i grandi maestri italiani e stranieri non mancavano di recarsi a Roma per ricevere la consacrazione artistica, e basta vedere i documenti del Bertolotti per rilevare quanti fossero gli artisti francesi, tedeschi, belgi, olandesi, che vivevano nella nostra città. Così mentre nel secolo XV l'arte italiana ha un carattere strettamente regionale, anzi comunale, nel XVII si forma un'arte nazionale il cui centro di irradiazione è Roma.

Quando l'Algardi cominciò ad operare, cioè intorno al 1628, già il Bernini, di soli quattro anni maggiore di lui, si era nel campo della scultura gloriosamente affermato; l'ultima sua grande opera era la statua di santa Bibiana, in cui il maestro aveva creato il tipo della bellezza femminile cristiana; la figura estatica della santa è la prima statua muliebre vestita uscita dallo scalpello del Bernini, la cui creazione ebbe largo seguito di imitatori subito dopo.

Nella cappella Bandini in S. Silvestro al Quirinale v'eran da riempire le quattro nicchie dei piloni della cupola, con le figure in stucco dei santi Giuseppe, Giovanni Evangelista, Marta e Maddalena [4]. All'Algardi furono com-

[1] Le fonti biografiche antiche sull'Algardi sono la *Vita* del Bellori, e quella del Passeri.

[2] Poco si sa di questo maestro: fu scultore e incisore e visse dal 1577 al 1640. Scolpì le due statue dei principi degli Apostoli per la facciata di S. Paolo a Bologna; la statua della Madonna del Rosario presso S. Domenico. Per le esequie di Agostino Caracci eseguì una figura femminile allegorica. Tra le stampe di lui si ricorda una Sacra Famiglia, da Annibale Caracci.

[3] A. Bertolotti, *Artisti in relazione coi Gonzaga*. Modena, 1885.

[4] Nella cappella Barberini in S. Andrea della Valle (1616) vedonsi nelle quattro nicchie le statue dei due S. Giovanni, di Marta e di Maddalena.

messe solo quelle di S. Giovanni e della Maddalena; le altre due sono opera di un volgare stuccatore. Nella Maddalena evidentemente il nostro

Fig. 23. — Roma — S. Silvestro al Quirinale. *La Maddalena.*

artista si ispirò alla Santa Bibiana, sia nell'atteggiamento, sia nel volto, che richiama anche quello della Dafne; ma il Bernini è più raffinato

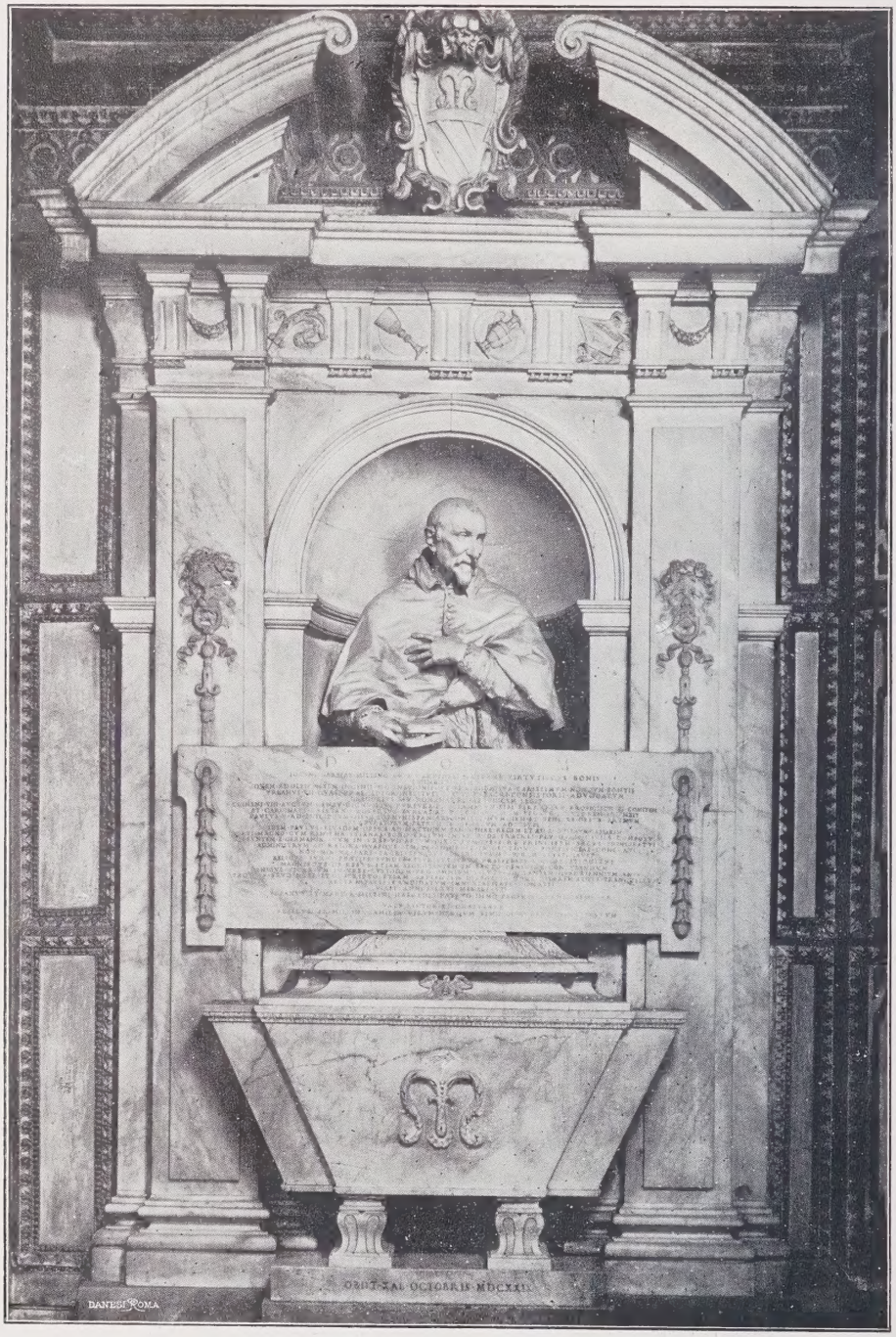


Fig. 24. — Roma — Santa Maria del Popolo. *Monumento del cardinal Millini.*

nei particolari; cerca nella tunica e nel manto effetti pittorici di cui l'Algardi non si preoccupa: nella figura del Bernini vi è qualche cosa di

Fig. 25. — Roma — San Marcello. *Busto di Muzio Frangipani.*

più delicato; le sottili piegoline, l'ondeggiare della stoffa accompagnano i moti e le curve gentili del corpo femminile; in quella dell'Algardi vediamo mosse più grandiose e larghe, e il manto ha quasi l'aspetto di una lastra metallica. Pur inchinandosi al grande maestro, il bolognese assume già qui un atteggiamento diverso da quello di lui, e fa presagire che l'arte sua rap-

presenterà in seguito, di fronte a quella del Bernini, un ideale più attaccato alla tradizione della scultura antica, più conforme alle leggi della plastica [1].

Contemporaneamente l'Algardi dovette lavorare al bel deposito del cardinale Gio. Garzia Millini nella cappella gentilizia in S. Maria del Popolo, poichè il cardinale morì il 1° ottobre 1629 e già da prima la cappella era stata da lui restaurata [2]. Mentre già, dopo l'esempio della cappella Aldobrandini alla Minerva, i marmi colorati si impiegavano in gran copia nei monumenti, l'Algardi ha fatto uso solo di marmo bianco: ha immaginato il sepolcro sotto forma di una nicchia fiancheggiata da pilastri che sostengono un architrave sopportante un timpano spezzato. Sul davanti della nicchia è posta l'urna e al disopra, dietro una cartella con l'iscrizione dedicatoria, sostenuta da due festoni, vedesi il busto del cardinale, tagliato alla cintola; nella destra egli tiene un volume chiuso, mantenendo il segno tra le pagine, mentre porta la sinistra al petto [3]. Col capo piegato verso destra, lo sguardo fiso in un punto lontano, un risolino beffardo sulle labbra, sembra che il cardinale abbia interrotto la lettura di un libro ascetico per inseguire qualche suo pensiero. Nel tagliare il busto alla cintola, in modo da potervi comprendere le braccia, l'Algardi copiò il motivo usato per la prima volta dal Bernini nel ritratto del Bellarmino nella chiesa del Gesù (1622). Con quest'opera il Bernini creò la nuova forma del busto-ritratto che ebbe tanta fortuna: l'aggiunta delle braccia fa sì che al busto si possa dare un movimento che prima non aveva, potendosi atteggiarle nel gesto di chi prega, o parla, o si commuove, o si abbandona all'estasi. L'innovazione che permettendo un maggior movimento rispondeva così bene allo spirito dell'arte barocca, trovò subito imitatori: il Finelli nel busto del card. Bandini in S. Silvestro al Quirinale, nella stessa cappella dove sono le statue di stucco dell'Algardi [4], e il nostro artista nel ritratto del Cardinal Garzia che rimase però nell'arte sua, unico esempio del genere.

Nella cappella Millini in S. Maria del Popolo vedonsi pure i depositi minori di Mario ed Urbano Millini, opere dell'Algardi, in cui il maestro è tornato subito alla forma classica del busto-ritratto, tagliato a metà del petto con due linee curve che salgono fino alle spalle, e a questa forma, nel Sei-

[1] Dalla S. Bibiana del Bernini derivano pure in certo modo le statue del coro di S. Maria di Loreto al Foro Traiano: la S. Susanna del Duquesnoy (1630-31); la S. Cecilia di Giuliano Finelli (1629-30); la S. Agnese di Pompeo Ferrucci (1628-29); la S. Flavia di Domenico De Rossi degli stessi anni. La S. Susanna, fu scolpita dal Fiammingo in un blocco di marmo vendutogli dal Bernini per 52 scudi il 14 ottobre 1629 (Archivio del Sodalizio dei Fornai).

[2] D. Memmoli, *Vita dell'E.mo signor Cardinale Gio. Garzia Mellino.* Roma 1644, p. 56.

[3] Questo particolare viene invece dal Bellori attribuito ad un altro busto dell'Algardi, quello del card. Zacchia, passato pur troppo da Roma al Museo di Berlino, e illustrato nell'articolo citato del Posse, a cui, se non erro, è sfuggita la citazione dell'antico biografo.

[4] A. Muñoz, *Il gruppo di Apollo e Dafne e la collaborazione di Giuliano Finelli col Bernini, Vita d'Arte*, febbraio 1913.

cento generalmente soppiantata dall'altra, il nostro maestro si attenne poi per sempre. Vedansi per esempio i tre mirabili busti di Muzio, Roberto e Lelio Frangipani nella cappella gentilizia di San Marcello, o quello di

Fig. 26 — Bologna — Museo Civico. *Busto di Innocenzo X.*

Mons. Santarelli nel Battistero di S. Maria Maggiore, o i due bellissimi di Innocenzo X e di Donna Olimpia, in Casa Doria, o quello pure del papa Pamphili nel Museo Civico di Bologna, [1] e l'altro di Mons. Ottavio Corsini in S. Giovanni dei Fiorentini, i quali tutti sono tagliati secondo la tradizionale

[1] Il busto ricordato dal Bellori, fatto per la loggia del Palazzo Maggiore del Gonfaloniere, credesi perduto. Non v'ha dubbio che debba identificarsi con quello del Museo Civico, purtroppo deturpato da più mani di tinta data al marmo quando era nella loggia all'aperto.

forma classica e cinquecentesca. Nè fa eccezione il busto in bronzo di Gregorio XV nella sagrestia della Chiesa Nuova, perchè sebbene in esso si vedano

Fig. 27. — Roma — Palazzo dei Conservatori.
Algardi e Bernini - *Statua di Carlo Barberini.*

le braccia atteggiate in preghiera, devesi osservare che l'artista piuttosto che un busto-ritratto, ha voluto fare un medaglione posto in correlazione con la statua del S. Filippo, collocata sull'altare di contro, verso la quale l'Algardi figurò che il papa Ludovisi rivolgesse la sua preghiera.

Ma la differenza tra l'Algardi e il Bernini non era limitata a diversità di ideali artistici: nel 1630 dobbiamo registrare un episodio che dovette far scoppiare tra i due maestri una rivalità e una inimicizia implacabili.

Fig. 28. — Roma — Cripta di S. Luca. *Gruppo in terracotta.*

Alla morte di Carlo Barberini generale di Santa Chiesa e fratello di papa Urbano VIII, gli si volle elevare una statua onoraria in Campidoglio, e fu consegnato all'Algardi un antico torso di statua romana perchè aggiungendovi le estremità e la testa lo adattasse a simulacro del generale. Quando già il nostro maestro era innanzi nel lavoro, pel quale aveva ricevuto centosessanta scudi, gli fu tolta la statua, e mandata alla bottega del Bernini perchè questi

le facesse la testa [1]. La bella immagine onoraria di Carlo Barberini, vedesi oggi nella sala dei Capitani nel palazzo dei Conservatori in Campidoglio.

Fig. 29. — Roma — Basilica Vaticana. *Tavola dell'Attila.*

Ignoriamo la ragione del sanguinoso affronto che l'Algardi dovette subire: certo da quella data i due artisti non si riconciliarono più. L'Algardi

[1] Fraschetti, *Il Bernini.* Milano, 1900, pag. 96.

divenne così l'antagonista del Bernini, e fu il solo che in un certo momento potè contrastargli il campo con fortuna. I nemici e i critici del grande Gianlorenzo esaltarono l'Algardi sia per contrapporlo al Bernini, sia perchè veramente

Fig. 30. — Roma — Palazzo dei Conservatori.
Bernini — *Statua di Urbano VIII.*

riconoscevano nell'arte sua le qualità che a quest'ultimo mancavano. Così, il Bellori, il critico e biografo degli artisti del Seicento, esaltando l'Algardi, *nelle cui mani fu restituito lo spirito ai marmi*, non nomina mai il Bernini cancellandolo senz'altro dal quadro della scultura barocca! Il Bellori, antiquario del cardinale Aldobrandini e poi della regina Cristina, cresciuto

nella famigliarità e nello studio delle cose antiche, non poteva apprezzare l'arte innovatrice del Bernini, la confusione degli elementi pittorici con quelli plastici. Tipo del grande artista, pel Bellori, è il Poussin, che si inspira nelle sue pitture alle forme statuarie dell'antichità; il Bernini invece è uno scul-

Fig. 31. — Roma — Palazzo dei Conservatori. *Statua di Innocenzo X.*

tore che cerca effetti pittorici e manca quindi, secondo il critico, alle leggi fondamentali della plastica. L'Algardi più ligio alla tradizione antica, più composto, direi quasi più accademico, rappresentava bene agli occhi del Bellori l'ideale della scultura; e doveva far la stessa impressione a molti contemporanei: significativo il fatto che i giovani scultori che vengono a Roma per far pratica, preferiscono mettersi alla bottega dell'Algardi anzichè a quella del Bernini. E l'Accademia di S. Luca che tardò ad aprire le porte al Bernini, dava nel 1639 la sua sanzione ufficiale all'Algardi,

Fig. 32. — Roma — Basilica Vaticana. *Monumento di Leone XI.*

nominandolo *principe*, con una votazione a cui presero parte i maggiori artisti del tempo [1].

Il periodo fortunato della vita dell'Algardi coincide con quello della disgrazia del Bernini. Quando colla morte di Urbano VIII (28 luglio 1644) e con l'avvento di Innocenzo X, avviene un rivolgimento generale nella politica della Chiesa, e un mutamento radicale nella corte pontificia, il nuovo stato di cose si ripercuote vivamente nel campo dell'arte. Tutti i seguaci e i protetti di papa Barberini, cadono in disgrazia, e mentre il popolaccio assale il simulacro di Urbano in Campidoglio, le api barberiniane, come disse argutamente un contemporaneo, si disperdono. Il cardinale Antonio Barberini, il nipote del papa defunto, gran politicante e mestatore, ripara a Parigi, dove come difensore e fautore costante della Francia trova ogni appoggio; a Roma trionfa la politica spagnuola. Il Bernini, come tutti coloro che avevano goduto i favori di papa Urbano, fu allontanato dalla Corte; dopo molte discussioni si demolì, nel 1646, il campanile che l'artista aveva elevato, a sinistra, sulla facciata di S. Pietro. E come al Borromini vennero affidate le più importanti costruzioni: il palazzo di Propaganda, il restauro della basilica lateranense, il palazzo Pamphili e la chiesa di S. Agnese a Piazza Navona; così all'Algardi si assegnarono le maggiori commissioni per opere di scultura.

Questo periodo fortunato della vita del maestro bolognese durò fino alla sua morte (1654), anche dopo che il Bernini, col mirabile progetto della fontana di piazza Navona ebbe riacquistato il favore del papa. Nel 1648 all'Algardi veniva il lusinghiero invito del Re di Francia di recarsi alla sua corte; invito che l'artista dopo varie incertezze rifiutò [2].

Una lettera del cardinal Fabio Chigi, il futuro Alessandro VII, ci mostra come il nostro artista fosse da tutti ritenuto emulo degno del Bernini: scrivendo a Luca Holstenio intorno ai suoi progetti sulla cappella familiare in S. Maria del Popolo, il cardinale dice: « Mi resta l'ordinare le due statue per la cappella di casa mia a S. Maria del Popolo, che accompagnino le due antiche di Giona e di Elia; prego la gentilezza et eruditione di V. S. a pensare e a suggerirmi quali si potessero costituire, che facessero concerto a quella moralità che poi per megliorare l'opera con la emulazione, una ne destinerei al Bernini e l'altra all'Algardi » [3].

[1] Nella cripta della chiesa di S. Luca si attribuiscono all'Algardi parecchie opere: spetta secondo me al maestro solo il gruppo in terracotta dei tre santi: Concordio, Epifanio e Papia imitato dall'antico.

[2] « Fu chiamato al servizio del Re di Francia nel 1648 il celebre scultore Alessandro Algardi di cui era grand'amico il Passeri. Alessandro lo invitò ad accompagnarlo a Parigi, ma questo viaggio non ebbe poi luogo, perchè l'Algardi dopo varie incertezze persuaso dal principe Don Camillo Pamfilio rinunziò a così luminosa occasione e finì di stabilirsi in Roma ». PASSERI, *Vite*, 1772, pag. VII (Discorso preliminare dell'Editore).

Quattro anni prima il card. Mazzarino aveva fatto lo stesso invito al Bernini.

[3] *Arch. Soc. Rom. di Storia Patria*, IV, pag. 214.

Non è facile stabilire la cronologia delle opere numerose eseguite dall'Algardi nel periodo della sua fortuna, e non è il caso di entrare qui nelle discussioni relative: in questo studio sintetico sul maestro mi preme piuttosto di rilevare i caratteri generali dell'arte sua.

Con la grande tavola dell'Attila per la Basilica Vaticana, terminata nell'anno del giubileo 1650, e all'esecuzione della quale lavorarono col maestro tutti i migliori discepoli suoi, il Ferrata, il Baratta, il Guidi, Alessandro Algardi ha creato una forma nuova nell'arte seicentesca: la pala di altare in rilievo. È un vero quadro d'altare concepito nella forma della scuola dei Caracci, coi gruppi inferiori in altorilievo, le figure degli Apostoli superiormente al posto consueto della Madonna, lo sfondo, il paesaggio.

Indulgendo una volta tanto al gusto del tempo l'Algardi si è compiaciuto di effetti pittorici, ma senza esagerare: non ha sforzato i movimenti, non ha dato mosse troppo vive al panneggio sebbene in nessun'altra opera dell'artista bolognese il drappeggiare sia così ampio. L'imitazione dell'antico permette all'Algardi di conservarsi sempre più vigoroso, più severo, più classico. Negli anni in cui l'Algardi e i suoi scolari lavoravano all'immane altorilievo, il Bernini aveva creato la Santa Teresa: non è possibile fare il confronto tra due opere tanto differenti, ma bene si può rilevare lo stato diverso dello spirito creatore nei due maestri. Il Bernini in un atteggiamento drammatico, quasi doloroso, scalda di passione anche le cose inanimate, fa agitare da fremiti non solo il corpo gracile della santa, ma perfino il duro saio che la ricopre; è appassionato, nervoso, trepido, fremente; l'Algardi sereno e sicuro cerca effetti varii, si dimentica del soggetto principale per studiare un bel profilo; si indugia con pazienza da orafo nel decorare gli elmi e le corazze. Notevole in questo rilievo il tipo barbarico dei guerrieri, imitato dai *Galli* dei bassorilievi romani, tipo caro all'Algardi che ad esso ricorse in molti casi.

Nell'anno stesso 1650 l'Algardi aveva terminato un'altra grande opera, la statua bronzea di Innocenzo X che fu collocata nel salone del Palazzo dei Conservatori. Si trovò a gareggiare col Bernini, il quale dieci anni prima avea scolpito la statua sedente di Urbano VIII, di marmo, posta pure nello stesso luogo. Anche oggi le due gigantesche figure si guardano, l'una di fronte all'altra; i due grandi attori del dramma politico che agitò l'Europa intorno alla metà del Seicento, i due rivali, sono per uno strano volere della sorte riuniti insieme. E i loro simulacri sono di per se stessi l'espressione di un'altra lotta, di un altro minor dramma d'anime: la rivalità del Bernini e dell'Algardi. Io credo che nella nobile guerra il maestro bolognese abbia vinto. Siedono i due pontefici in cattedra e levano la mano possente sulla moltitudine: il grande Urbano col volto sereno e quasi sorridente ha il gesto del pacificatore e par che voglia sollevarsi un poco. Innocenzo siede nel trono con più maestà, tra le pieghe del manto che sembra aver veramente il fruscio della seta, mentre nella statua del Bernini è più stilizzato; il volto è un miracolo di verismo; il braccio destro, nel Bernini un po' sforzato, si muove con maggiore ampiezza. E gli effetti che

l'Algardi ha ottenuto con l'originale partito delle pieghe, il maggior allargamento della figura, che in Urbano è forse troppo esile sotto il manto, conferiscono al simulacro di Innocenzo X, una dignità e una solennità che

Fig. 33. — Bologna — San Paolo. *La decollazione di S. Paolo.*

mancano all'altro. Insieme con la ricerca di effetti pittorici, l'Algardi ha avuto anche la massima cura dei particolari studiando con amore gli ornati del manto pontificale tutti splendenti d'oro [1].

Anche il deposito di Leone XI in S. Pietro fu condotto a termine intorno agli stessi anni, ed è tra le più belle cose dell'Algardi: in esso pure

[1] Per gli episodii relativi alla allogazione della statua prima al Mochi e poi all'Algardi e per gli incidenti occorsi nella fusione di essa, si veda la biografia del Passeri.

è impiegato, unico materiale, il marmo bianco, condotto a tal grado di pulimento da sembrare avorio. Pur dopo l'esempio del mausoleo di Urbano VIII splendente di bronzi, di marmi colorati, di ori, il nostro maestro sdegnava di ricorrere a questi mezzi per abbellire e richiamare l'attenzione sull'opera sua. Sopra un doppio basamento di assai semplice sagoma è collocato nel mezzo il sarcofago o meglio, per le sue piccole dimensioni, l'urna, decorata sul fronte da un bassorilievo. Sul coperchio dell'urna un piccolo zoccolo regge la figura del pontefice seduto, con la sinistra poggiata al bracciuolo della sedia, e la destra leggermente mossa con un gesto calmo che pare accompagnare le parole. La testa è piena di dignità e di serenità: l'aspetto severo che deriva al volto dal sopracciglio aggrottato, è corretto dal taglio della bocca, che tra la lunga barba, addolcisce la fisionomia del venerando pastore. Leone XI aveva regnato nel 1605 soltanto ventisette giorni; l'Algardi quindi, elevando il suo monumento quarant'anni dopo non fu soccorso dalla memoria viva dell'originale come il Bernini, il quale mentre ritraeva nel bronzo il grande Urbano collocandolo sull'alto del suo mausoleo, vedeva rivivere innanzi ai suoi occhi la potente figura del papa Barberini, quando nelle processioni solenni dalla sedia gestatoria levava sulla folla la mano per benedire e per ammonire.

L'Algardi dovette certo servirsi di un vecchio ritratto, ma ciò malgrado la sua figura conservò un carattere ideale. Ai lati dell'urna su due basi lievemente sporgenti stanno in piedi le due statue della Fortezza [1] e dell'Abbondanza, due tra le più soavi creature del mondo allegorico del Seicento, squisite nelle forme, composte nell'atto, senza le gonfiezze e le intemperanze di movimento che spesso immagini analoghe hanno nei monumenti del Bernini e della sua scuola. Due discepoli dell'Algardi eseguirono le statue: la Fortezza fu scolpita da Ercole Ferrata, il maestro destinato poi a sì gran volo, quando morto l'Algardi passò al seguito del Bernini; l'Abbondanza da Giuseppe Peroni, romano, che più tardi fu in Svezia al servizio della regina Cristina.

Sulle basi delle due statue allegoriche l'Algardi pose un elegantissimo motivo decorativo: due cespi di rose che si sfogliano, col motto SIC FLORUI, allusivo al breve pontificato di Leone XI, ch'ebbe la vita delle rose.

Il davanti dell'urna porta scolpiti in bassorilievo due importanti atti della vita del defunto, quando essendo ancora cardinale fece sottoscrivere al re Enrico IV la pace con la Spagna: « avvi il Re a sedere che sottoscrisse i capitoli alla presenza del Legato, e fra la divisione di un panno che vien sollevato da un soldato, vedesi dall'altra parte lo stesso Re in piedi, che pone la mano sul libro degli Evangeli, e li conferma con solenne giuramento » dice il Bellori. Strana reviviscenza in pieno secolo XVII di un esempio dell'*arte continuativa* delle colonne istoriate o dei rotuli miniati dell'antichità classica e della primitiva arte cristiana.

[1] La figura con la spada e l'elmo ha gli attributi consueti della Fortezza; il Bellori la chiama invece: *la Prudenza in abito e forma di Pallade*, e il Passeri: *la maestà del Regno*.

Dove la differenza tra l'arte dell'Algardi e quella del Bernini appare assai chiara, è nelle fontane. Messa in dubbio l'attribuzione del Falda di di una fontana già nel cortile del palazzo Doria, resta come sicura opera

Fig. 34. — Bologna — Museo Civico. *S. Michele Arcangelo.*

del maestro quella del cortile di S. Damaso (1646-49): l'Algardi non fece che attenersi all'architettura del cortile, decorando uno degli archi con colonne laterali sorreggenti una balaustra, e ponendo sotto l'arco una vasca di pianta quasi rettangolare, che con due modiglioni in forma di delfini si attacca alle pareti.

Un bassorilievo nel corpo della vasca rappresenta S. Damaso che battezza i cristiani. Nell'insieme la fonte è elegante nelle proporzioni, ma timida

e fredda: pensiamo a ciò che avrebbe saputo fare il Bernini! Il Passeri la giudica così: « Quanto allo stile architettonico (a giudizio dei più periti dell'arte) pare che riesca deboluccia e seccarella, tanto più rispetto alla vastità

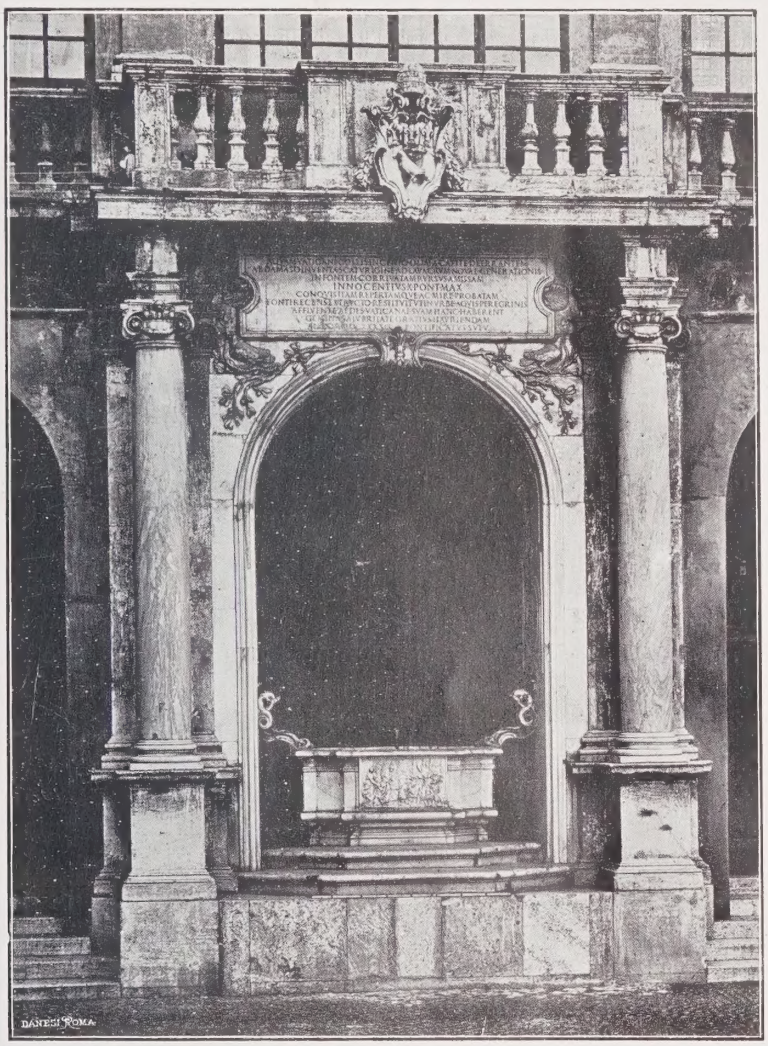


Fig. 35. — Roma — Palazzo Vaticano - Cortile di S. Damaso. *Fontana.*

del sito dove è collocata, che richiedeva maniera più grande e più massiccia; del resto quanto all'ornato riesce vaguccia e di qualche gusto ».

In patria non molte opere rimangono dell'Algardi, ma significative: per la chiesa di S. Michele in Bosco, aveva eseguito un gruppo in bronzo di S. Michele che atterra il demonio, gruppo che credesi perduto, ed è invece nel Museo Civico di Bologna [1]. È tra le cose più belle del maestro, pieno di eleganza, finissimo nei particolari, studiati con vero amore di orafo: l'Al-

[1] Debbo la fotografia alla cortesia del prof. Ghirardini.

gardi sembra tornato ai suoi anni giovanili, quando alla Corte di Mantova si dedicava a minuti lavori in metallo. Per la chiesa di S. Paolo di Bologna mandò da Roma due statue formanti il gruppo della decollazione del santo: il manigoldo in piedi, con la caratteristica testa di Gallo, tutta propria dell'Algardi, sta per calare la spada sul santo inginocchiato con le braccia legate. Il gruppo è collocato su un altare a guisa di esedra o di teatro, con nicchia circolare dietro, aperta a giorno per mezzo di colonne di rosso di Verona. Domenico Facchetti romano, compose l'altare nel 1650 e veramente esso col gruppo dell'Algardi, è un prodotto puramente romano trapiantato sul suolo bolognese. Non ho detto a caso che l'altare di S. Paolo richiama l'idea di una scena teatrale; la grande importanza che assume il teatro nel Seicento, specialmente in Roma, la partecipazione di molti artisti alle rappresentazioni sceniche, come autori (Bernini, Salvator Rosa), attori, scenografi, fanno sì che nell'arte figurata l'influsso del teatro si manifesti evidente. È il Seicento che crea la forma particolare degli altari che si aprono a guisa di scenario, con finestre abilmente nascoste agli occhi dell'osservatore, le quali spesso con l'aiuto di vetri colorati gettano un fascio di luce sui gruppi e sulle statue, come riflettori di teatro.

Così a S. Giovanni dei Fiorentini, nel grande altare centrale con la scena del battesimo; così in S. Domenico e Sisto a Magnanapoli ove il mirabile gruppo del Cristo e della Maddalena si profila su un vero scenario dipinto sul muro con paesaggio; così nell'altare dell'Algardi in S. Nicola da Tolentino, così in quello della S. Teresa del Bernini. In quest'ultimo caso anche nei lati della cappella, può cogliersi la derivazione da motivi teatrali: i membri della famiglia Cornaro si affacciano ai due lati come dai palchetti di un teatro e guardano con curiosità. La chiesa del Gesù e Maria al Corso, coi sepolcri della famiglia Bolognetti può addirittura definirsi un *teatro di morti*, i quali dai sepolcri in forma di palchetti guardano verso l'altare maggiore come verso la scena, e si volgono tra loro scambiandosi le proprie impressioni.

Un'altra qualità che l'Algardi possedette in alto grado, fu quella di decoratore. Incaricato dell'ornamentazione della navata centrale di S. Ignazio, egli disegnò la bellissima cartella posta nella parete d'ingresso, sostenuta dalle due figure della Fede e della Magnificenza; e al disopra in una piccola fascia che gira nei pilastri lungo tutta la navata, collocò un elegante festone ornamentale sostenuto da putti danzanti.

Chiamato dal suo protettore D. Camillo Pamphili ai lavori della villa sul Gianicolo detta allora di Belrespiro, l'Algardi, sempre studiosissimo dell'antico, riprodusse al di fuori del casino da lui stesso edificato, motivi di archi trionfali, e all'interno, nella scala e nei saloni, decorò le vôlte con stucchi da lui amorosamente studiati su quelli di villa Adriana, ricreando in pieno Seicento, quando alle decorazioni in stucco si dava forte aggetto, le forme sobrie dell'arte antica.

Non posso trattare in una breve comunicazione delle altre opere del maestro: a Bologna, a Pisa, a Genova, a Malta, a S. Massimino in Provenza, le quali tutte illustrerò nella monografia speciale che sto preparando.

Fig. 36. — Roma — Sant'Ignazio. *Cartella decorativa.*

L'Algardi morì il 10 giugno 1654 e la sua morte così è ricordata nel Diario del Gigli: « Morì il Cav. Alessandro Algardi Bolognese, scultore eccellentissimo, il quale in questo tempo si era fatto conoscere per il migliore di tutti, et ha lasciato di sè in Roma diverse memorie... Et in questo tempo aveva dato principio a fare il quadro per l'altare di S. Agnese in Piazza di Agone, et la statua di Papa Innocenzo per il suo sepolcro nella medesima chiesa. Mentre stava aggravato fu visitato da D. Camillo Pamphilo, che ne sentì grave dispiacere, e il papa stesso ne pianse. Si ammalò di mal di pietra e mandò fuori tre calculi, et poi fu assalito da febre maligna che l'uccise nel quarto giorno ».

Fu sepolto in S. Petronio dei Bolognesi, in via del Mascherone, ma oggi il suo monumento, che era decorato da un busto scolpito dal suo discepolo Domenico Guidi, non esiste più.

ANTONIO MUÑOZ.

Fig. 37. — Roma — S. Maria Maggiore. *Particolare del monumento al vescovo Santarelli.*

L'INTERPRETAZIONE DELL'ARTE

NELLA POESIA

(Comunicazione svolta nell'adunanza del 15 dicembre 1912).

Convinto che tutte le arti appartengono ad una sola famiglia e sono figlie del lavoro e della bellezza, e che tutti quei che servono l'arte devono avere comunità d'interessi, mi sia concesso di poter parlare brevemente del modo col quale la poesia interpreta l'arte.

A tal fine ho desiderato specialmente che da questo colto uditorio mi fosse permesso di cogliere l'occasione del centenario, che ricorre quest'anno, della nascita di Roberto Browning, per onorare la memoria del poeta che tra gli scrittori inglesi del secolo decimonono, quasi tutti amanti dell'Italia, seppe meglio spiegare ai suoi connazionali lo spirito della storia e dell'arte italiana.

Spesso il poeta interpreta la storia meglio dello storico stesso perchè cerca di sorvolare sul nudo fatto e di penetrare nelle anime degli attori del dramma della vita. E questo argomento si applica specialmente alla storia dell'arte. Coloro che la studiano con l'intuito del poeta riescono a comprenderne l'ambiente e le idee che l'hanno ispirata; e si accorgono anche come ciò che a prima vista può essere sembrato incompleto o primitivo, oppure deficiente nei mezzi di esecuzione, non sia effettivamente tale. Così, per esempio, le opere degli scultori gotici, e l'arte del Cimabue, ovvero i lavori dei musaicisti bizantini, costituiscono l'espressione completa ed adeguata di un'arte propria di quell'epoca, quantunque lontana dal concetto che l'epoca nostra esige.

Ora è per l'appunto quell'ambiente dei secoli passati e le personalità alle quali esso dette vita, che il poeta sa ricostruire. E questo è stato il merito singolare del Browning. Egli si servì specialmente del monologo, e la vita umana attraverso i secoli fu il suo soggetto. La sua profonda psicologia analizzava l'anima umana, sia che fosse l'anima di un eroe o di un filosofo, di un sacerdote o di un musicista, di un pittore o di un'avven-

turiero. Assumendo di volta in volta il carattere di ciascuno di essi, egli li fa parlare e rivela i loro più intimi pensieri.

Nato nel 1812, i suoi rapporti con l'Italia cominciarono nel 1846, quando egli sposò Elisabetta Barrett, la poetessa della quale il nome non sarà mai qui dimenticato, poichè essa fu la Musa Inglese del Risorgimento italiano. La storia di questo romantico e fortunato matrimonio tra due nobili esseri, cui toccò la rara buona ventura d'incontrarsi e fondersi in un'anima sola, è ben nota a tutti. Furon quindici anni passati quasi intieramente in Italia. Sembra un paradosso che in tutto questo tempo, quando la vita di Roberto Browning raggiunse il suo apogeo, la sua produzione letteraria fu scarsa. Egli scriveva poco, ed un solo volume rappresenta tutta la sua attività in quel periodo, in contrasto con la produzione intensa degli anni che precedettero e seguirono.

Il volume in questione contiene una raccolta di poesie dal titolo « Uomini e donne ». In esso sono i suoi veri capolavori, che rivelano la gioia dell'artista nell'opera sua, e la piena maturità del suo ingegno. È di questa serie di poesie che io vorrei parlare oggi. Credo che siano poco conosciute in Italia. Del resto nella stessa Inghilterra l'ingegno del Browning ebbe il suo trionfo soltanto negli ultimi anni della sua vita. Il suo linguaggio è spesso difficile ; il modo di esprimersi diventa involuto per ragione delle molte parentesi. Per apprezzare i suoi studi psicologici si richiede una concentrazione di mente che non tutti sono disposti di dedicare alla poesia. (La definizione che un suo predecessore dava della poesia, cioè che essa deve essere semplice, voluttuosa e sublime, non si adatterebbe sempre ai versi del Browning). Ma in « Uomini e donne » abbiamo i più fulgidi ed armoniosi tra i suoi monologhi analitici. In esso egli ci offre un commento sul Rinascimento ed un'interpretazione di parecchi maestri del tempo, atta ad illuminarci più di qualsiasi lavoro di critica. Egli ci aiuta a scindere l'uomo dall'artista : opera tanto più gradita in quanto che le cronache di quell'epoca si occupavano poco dell'arte e della personalità degli artisti.

Nel citare un esempio del suo metodo debbo con rincrescimento tralasciare oggi quel meraviglioso poema di dedica alla moglie, nel quale racconta come Dante un giorno si accingesse a disegnare un angelo, come Raffaello scrivesse un centinaio di sonetti; ciascuno di essi, per fare cosa grata alla donna del cuore, desiderando per una sola volta cimentarsi in un'arte che non era la propria, e di essere per una volta uomo e non artista. Nè posso parlare dell'abate Vogler e dello strumento musicale da lui inventato, con quella stupenda interpretazione del trionfo del musicista, al quale soltanto è concesso di creare con tre suoni non già un quarto, ma una stella. E devo tacere dei versi sul maestro Ugo di Sassonia-Gotha e sul significato della fuga. È d'uopo che sorvoli sulla « Toccata di Galuppi » che rievoca tutta la vita artificiale e sfolgorante di Venezia nel Settecento, come pure sul « Pictor Ignotus », il quale amava tanto il suo quadro che non voleva mai mostrarlo, perchè sapeva che gli altri, pur ammirandolo, non lo avrebbero mai compreso. Così tacerò anche del suo « Pacchiarotto », come

pure di quel delizioso monologo di fra Lippo Lippi, il quale, arrestato dalla guardia civica in un vicolo di mala fama, narra tutta la storia della sua vita, e spiega come avesse imparato a studiare l'espressione del viso umano, e cominciando modestamente finisce con l'ideare tutta una nobile teoria della grandezza morale dell'arte.

Ho scelto come esempi del poeta, nella sua interpretazione dell'arte e della storia, due di questi monologhi. Il primo è quello di Andrea del Sarto. Nella Galleria Pitti a Firenze si vedono dipinti sulla medesima tela il ritratto del pittore e quello di sua moglie, la Lucrezia, che servì di modello per quasi tutte le sue madonne. Il pittore ha uno sguardo triste ed incerto. In mano ha un foglio di carta. Suggestionato da questo quadro, Browning ha reso chiaro, così almeno mi sembra, perchè l'arte di Andrea fu quel che fu, e perchè, sebbene dotato da natura come pochi lo furono, egli non viene in prima linea tra i grandi maestri.

È una sera grigia di autunno, e dopo un lungo diverbio con la Lucrezia, il pittore cede e l'invita a sedersi accanto a lui nel vano di una finestra che guarda verso Fiesole. Tutto andrà come ella vuole. Egli dipingerà per l'amico dell'amico di lei, accetterà anche il prezzo indicato, e verserà l'oro nella sua manina, se soltanto essa rimarrà con lui per il resto della sera e lo lascerà riposare. Domani lavorerà con rinnovato ardore. Il tempo non andrà perduto. Ella poserà per tutti i suoi quadri, e così si risparmierà denaro. « Ora, sorridi », egli dice, « e il mio quadro è fatto ! ».

Il quadro, completo nell'armonia del crepuscolo. Il grigio autunnale tutto copre : l'animo suo ed anche la sua opera. Alcuni sognano e lottano e nei sogni talora ascendono ad un cielo che è chiuso per lui ; ma quando ritornano alla terra non sanno rendere la visione. Egli sa bene ciò che può fare ed è ben conscio dei limiti dell'arte sua. Le sue opere forse si avvicinano di più a quel cielo, ma egli rimane qui nella terra.

Eppure non gli mancò la lode degli uomini. Un giorno — lo ha saputo dopo molti anni — Michelangelo stesso aveva detto a Raffaello in Roma: « Amico mio, nella nostra Firenze vi è un povero diavolo che se potesse lavorare come te, pregato da principi e pontefici, farebbe sudare quella tua bella fronte calma ». « Ecco » dice Andrea « un bozzetto di quell'Urbinate, una copia; Giorgio Vasari me la mandò. Si vede come l'ha fatto. Innalzandosi al disopra della sua arte. Perchè qualche volta l'arte vien meno ; cioè il suo corpo, per così dire; ma l'anima non si smentisce. Un bambino potrebbe comprenderne il significato.

« Ahimè ! Se tu mi avessi dato un'anima ! Se mi avessi detto: va là, ove ti attendono Raffaello ed Agnolo. Per te forse sarei riuscito; forse che no ! Chi lo sa ? Che moglie ebbe Raffaello ? Che moglie ha Michelangelo ? Così va questo mondo : chi potrebbe, non vuole; chi vorrebbe, non può. Alla fine poi Iddio ricompensa e punisce. Una volta, quel primo anno a Fontainebleau, anch'io mi sentiva capace di sorgere in alto. Sotto gli occhi di quel grande umanista, il Re Francesco, la sua mano posata sulla mia spalla, il tintinnio della sua catena d'oro nel mio orecchio, io lavorava alla

sua Corte. Questo tuo bel viso mi attendeva quale premio finale. E se tu non fossi divenuta impaziente! Ma mi chiamasti ed io volai al tuo cuore. Ivi mi attendeva il mio trionfo e se io lo raggiunsi prima, tutto non è perduto.

« Tu sorridi. Se sedessi così con me ogni sera, io lavorerei meglio, cioè guadagnerei di più per te.

« Entriamo ora: cade la notte! Ah, se volessi almeno amarmi! Che! Devi andar via? Tuo cugino ti attende: te e non me! Vi sono ancora debiti da pagare? Fu questo che ti fece sorridere. Ebbene che il sorriso tuo mi compri; ne hai ancora da spendere? Mentre la mia mano, i miei occhi ed un brano di cuore mi rimangono ancora, io pagherò il prezzo del mio capriccio.

« Feci torto al Re Francesco. Presi il suo denaro, costrussi questa casa e mancai! Mio padre e la madre mia morirono di stento. Ed in compenso debbo credere che tu mi abbia amato abbastanza bene questa sera. Che cosa potrebbe voler di più un uomo? Dopo la morte forse un'altra occasione ancora: quattro grandi pareti nella nuova Gerusalemme, misurate in ogni lato dalla verga dell'angelo, perchè Leonardo, Raffaello, Agnolo ed io possiamo dipingervi. I tre primi senza moglie, io con la mia. Eppure così essi ancora mi superano, perchè c'è sempre la Lucrezia, come volli io.

« Il cugino ti chiama ancora. Va pure, amor mio! »

Il secondo poema è intitolato: « Il vescovo ordina la sua tomba nella Chiesa di Santa Prassede ».

Non so se vi sia un quadro più impressionante di quello che questi 150 versi rievocano della mentalità di un eminente dignitario della Chiesa nel 500 in Roma, in quell'ambiente artistico e dedito al lusso, in cui il neoclassicismo fioriva insieme ad una osservanza religiosa formale, la quale copriva con l'abito talare lo scetticismo e il materialismo dell'uomo mondano.

Il vescovo giace sul letto di morte ed i suoi nipoti, o, diciamo pure, i suoi figli, sono raccolti intorno a lui. La sua ultima preoccupazione è per il monumento che egli incarica loro di far erigere in sua memoria. Fino all'estremo momento egli è dominato dalla gelosa rivalità che era sempre esistita tra lui ed un altro prelato, il vecchio Gandolfo, il quale lo ha preceduto nella tomba, ed è sepolto nella stessa chiesa che egli ha scelto per sua ultima dimora.

« Tutto è vanità! » egli esclama. « L'uomo scende nella tomba, e dove si ritrova? » Ma nel suo sontuoso sepolcro egli sopravviverà, ed il vecchio Gandolfo continuerà ad esser geloso del suo monumento dopo la morte, come in vita fu geloso della bellezza della sua donna. Gandolfo, essendo morto prima, si è assicurato il miglior posto; ma rimane ancora una bella nicchia, dalla quale si possono scorgere i taciti scanni del coro e gli angeli della cupola, attraverso alla quale il sole dardeggia. Ivi egli giacerà per secoli sotto il suo tabernacolo, circondato dalle preziose colonne che seppe salvare quando la sua chiesa andò a fuoco, e udrà il lontano murmure delle preci della messa, ed aspirerà il ricco profumo dell' incenso. Allora dal

proprio sepolcro potrà vedere il vecchio Gandolfo nella sua tomba di cipollino.

Rivolto a quei che lo circondano, egli spiega loro come scavando in un certo posto nella vigna fuori della città, troveranno un blocco di lapislazzuli, grosso quanto la testa di un ebreo decapitato. I suoi figli potranno avere ogni altro suo bene, le ville, i terreni, tutto; eccetto questa pietra azzurra, che egli desidera tenere tra le sue ginocchia come l'orbe che tiene in mano l'Eterno Padre. Questa vista farà crepare d'invidia Gandolfo. Poi, alla base del monumento, vuole sul bassorilievo in bronzo promesso dai suoi figli, satiri e ninfe, e forse anche un vaso, dei tripodi ed il tirso, e Santa Prassede in gloria, il sermone sulla montagna, ed il dio Pane che strappa l'ultimo velo che copre la Ninfa, e Mosè con le Tavole.

Ma egli si accorge che essi non lo ascoltano; pensano solo all'eredità. Allora cerca di allettarli dicendo: « Non avrò io l'orecchio di Santa Prassede per domandare per voi tutto ciò che vorrete: cavalli, rari antichi manoscritti greci, amanti dalle belle forme marmoree? ma questo soltanto se il mio epitaffio sarà scritto come vorrei, in un latino elegante, il latino di Cicerone, e non già in quello stile pretenzioso di Ulpiano, che si legge sulla tomba di Gandolfo ».

Qui la sua mente comincia a vaneggiare e torna ad assalirlo il timore che quando egli sarà morto, essi non si cureranno di eseguire i suoi desideri, ed impreca contro la loro ingratitudine e contro gli occhi di lucertola del figlio prediletto, che luccicano come quelli della madre, in attesa del suo ultimo respiro.

Poi, tornando ancora ad esser calmo, li benedice ed ordina loro di uscire ad uno ad uno come ministri del Signore che scendono i gradini dell'altare, e lasciarlo lì giacente come se fosse già nella sua chiesa, la chiesa di pace, a mirare il vecchio Gandolfo che dal suo piedistallo di cipollino lo guarda con quegli occhi biechi che gl'invidiarono sempre la sua bella.

Ho già trattenuto troppo questo gentile uditorio nel mio tentativo di raccogliere in brevi note il tema di questi rimarchevoli poemi.

Non potrei terminare meglio che citando, quale chiave alla filosofia del Browning, le ultime parole di quello che forse è il più bello di tutti i poemi di questa serie: « L'Angelo Custode », ispirato da un quadro del Guercino a Fano:

> Oh mondo come Dio lo ha fatto; tutto è bellezza; e conoscere
> Ch'esso è bellezza è amore, e amore è dovere.
>
> *Oh world as God has made it–all is beauty*
> *And knowing this is love and love is duty.*

RENNELL RODD.

OTTAVIANO MASCARINO

L'ARGOMENTO, che desiderai trattare, mi attrasse per due motivi, l'uno per mettere in luce, dopo molti e molti anni, un benemerito verso la nostra Accademia, l'altro per parlare di lui quale artista, che visse ed operò in una delle più belle e feconde epoche dell'arte.

L'artista è Ottaviano Mascarino, pittore ed architetto bolognese.

Occupatomi del riordinamento delle nostre collezioni dei disegni d'architettura, vennemi sotto esame una vecchia cartella, pingue pei molti disegni e rilievi grafici, che a prima vista compresi avere essi appartenuto ad un architetto del cinquecento. Ciò supposi per il nome del papa Gregorio XIII, ripetuto su vari fogli, per il titolo di alti personaggi di quell'epoca papale e per la rappresentanza di edifici conosciuti di buona architettura, situati in località storiche di Roma e di altre città.

Il nome della famiglia Boncompagni bolognese, a cui appartenne Gregorio XIII, mi dispose a fare ricerche sugli storici d'arte di quella famiglia e di quell'epoca: così dal Malvasia al Monaldi, al Baglioni ch'è anteriore agli altri due. Le memorie dell'Accademia scritte e pubblicate dal Missirini e che riguardano lo stesso papa, mi indicarono dove trovare l'artista autore o possessore dei disegni esaminati. E il passo, a raggiungere l'intento, fu breve. Il Baglioni (m. 1642?), il quale scrisse le biografie degli artisti che lavorarono in Roma nel pontificato di Gregorio XIII, Sisto V e Paolo V, nella vita di Ottaviano Mascarino, ci conferma che questo artista morendo in Roma, lasciò tutti i suoi disegni alla nostra Accademia, di cui tenne la suprema dignità.

Il Baglioni, anch'esso Principe nostro, ci dice, che l'Accademia, insieme con i disegni ebbe il ritratto del Mascarino. E questa notizia, mi portò alle ricerche fra i ritratti degli accademici, che deteriorati dal tempo, non trovarono posto per ornare le nostre sale.

Questo ritratto dipinto ad olio su tela, che per fortuna potè essere tolto da mezzo agli altri compagni disgraziati, è stato fatto restaurare in seguito al sollecito provvedimento del Presidente prof. Giovenale e del collega

prof. Joris. Ed oggi molti dei miei colleghi accademici lo possono osservare, e certamente col piacere stesso ch'io ho provato e provo riguardando questa effigie di un benemerito e valente artista. Egli è stato ritratto in mezzo busto, ha bella testa (di due terzi) con baffi e barba bianca, col grande risvolto della camicia intorno al collo e sull'abito nero. La testa è ricoperta da un cappello di feltro nero, con cupola alta a piramide, messo indietro per scoprire la fronte spaziosa, con grandi falde, la sinistra rialzata, quella a destra ripiegata sull'orecchio. Lo sguardo intelligente, penetrante, il volto, composto a serietà, fa capire avere avuto la energia pari alla dolcezza e bontà dell'animo. Il volto è la parte che si è conservata sufficientemente, ed essa ci fa comprendere, che il ritratto fu opera di un pittore bolognese non mediocre della fine del cinquecento.

Nella targa a chiaro oscuro in basso al busto, è scritto:

Ottaviano Mascarini P. A. (pittore architetto) *1606.*

Il restauro ci permetterà che questo quadro da oggi in poi figuri nelle nostre sale, vicino a tanti altri di accademici, che al pari di lui seppero acquistare bel nome e ricordo in arte.

Passiamo ai documenti scritti, primi rinvenuti, e alle notizie pubblicate fino ad oggi.

Archivio dell'Accademia

Nel *Libro delle Entrate* e pagamento per l'ammissione degli artisti nell'*Arte et Università di s. Luca,* che va dal 2 marzo 1551 al 7 gennaio 1653, al foglio n° 73 in due pagine, trovasi questa partita; nella 1ª pagina:

« M° Ottaviano Mascarino pittore bolognese deve dare per suo introito, scudi 2 ».

Nella 2ª pagina di contro è scritto:

« M° Ottaviano de rincontro a dato a me Marcello Venusti consolo iuli cinq. questo dì 29 Dexbre 1576 quali sono p. principio del suo introito dell'arte cioè, bajocchi 60.

« M° Ottaviano ha dato a Sipione Polzone et soli giuli sei a buon conto a dì 24 gn.ro 1577 baiocchi 60.

« E più a dì 25 di maggio 1578 p. resto a me Sipione giuli nove dico..... baiocchi 90 ».

Nel volume *Entrata e Uscita del Camerlengo dal 1593 al 1625,* a pag. 116 è segnata questa partita:

A dì 17 febbraio 1606.

« Pagato a M° Ottaviani Mascarino scudi dieci come a pare p. un mandato delli deputati — dico scudi 10 ».

Nel volume N° 2 si trova scritto:

« *Inventario delle robbe e scritture che ho ricevuto senza inventario dal sig. Ottavio Mascherino Ret. di S.to Luca dell'anno 1602 et mio antecessore,* cioè:..... (Seguono le indicazioni degli oggetti contenuti in 4 scatole).

Nel volume 146 N° 8 vi è altro documento in foglio scritto in due pagine. — Nella prima intestata *Memoria,* alla 2ª partita, leggesi: *Ottaviano*

Fig. 38.

Mascherino Bolog: qle fu più volte principe, ossia in tempo di papa Paolo V, giug° 15 cioè l'anno 1608, morto: qle lasciò all'Acad. sd. il suo studio, e mancando la di lui linea li lasciò tutti i suoi beni come p. testam. rogto ».

Questo è quanto ho potuto trarre dalle carte del nostro Archivio. Se non è molto, pure è qualche cosa, benchè essa può far generare alcune domande, alle quali la risposta potrà darsi quando si saranno compiute maggiori ricerche in Roma e Bologna, negli archivi Notarili, di Stato, del Vaticano e di S. Spirito in Sassia.

Tentiamo se fin d'ora noi possiamo fissare qualche punto.

Il Baglioni fu ed è il più esteso biografo del Mascarino. Da lui trassero le notizie tutti gli altri scrittori: Monaldini, Malvasia, Titi, Bolognini-Amorini, Moroni, Nibby, ecc. — Il Baglioni afferma che il Mascarino morisse in Roma all'età di 82 anni. Il Bolognini-Amorini dice che egli nascesse in Bologna nel 1524.

Su questi dati si potrebbe concludere che il nostro architetto morisse nell'anno 1606; l'anno stesso che vediamo segnato nell'iscrizione sotto al ritratto che possediamo. Ciò risponderebbe anche a quanto scrissero i suoi biografi, ossia, che egli morisse sotto Paolo V, creato papa nel 1605 e morto nel 1621.

Ad avvalorare la veracità della data segnata nella targa del ritratto, si può fare ricordo che l'Anteveduto Gramatica, un successore del Mascarino alla direzione dell'Accademia, secondo il Baglioni e il Lanzi, moriva nel 1626. Data eguale è segnata nella targa del ritratto, che pure l'Accademia possiede dello Anteveduto.

Ma come potremo conciliare gli anni sopraccennati, con quelli che troviamo nel grande *Dizionario dei pittori ed incisori, Bryan's*, nuova edizione in 5 volumi, riveduta e ampliata da George C. Williamson - Londra, George Bell, 1910? Questo dizionario nei brevissimi cenni che stampa sul nostro artista, segna la nascita all'anno 1530, e la morte nel 1610. Ma queste non sono esageratamente improbabili. Invece il Zani nella sua *Enciclopedia Metodica* ci regala un'asserzione, quella cioè, che Mascarino nacque nel 1540, e, aggiunge, che nell'anno 1616 questo artista era ancora vivente. A queste date, a mio parere, non è da credere affatto.

Nessuno degli scrittori, e nessun documento ch'io conosca, finora, ci ha lasciato notizia dove in Roma egli abbia avuta abitazione e dove sia morto e sia stato sepolto. Una strada a destra di Piazza Rusticucci, dove termina Borgo Pio, ha avuto da secoli la denominazione di *Via del Mascarino*. Non sarà stata intitolata così per avervi abitato il nostro architetto, il quale, per ragione da noi ignorata, avrebbe avuto tale soprannome? Se egli avesse abitato nella via omonima, la chiesa della Traspontina, essendo anche antica parrocchia, non potrebbe avere avuto la preferenza sulle chiese da lui architettate, per ricevere e custodire la salma?

Compiendo le indagini cominciate all'Archivio di Stato, in quello Notarile, e di S. Spirito e presso il deposito degli atti mortuari delle parrocchie, oggi riuniti nel palazzo Lateranense, ho molta probabilità che queste notizie importanti si otterranno, insieme con la certezza della data della sua morte, e con la conferma del vero suo casato.

Avevo fatte le precedenti supposizioni, induzioni e i conteggi cronologici, quando per cortese suggerimento ricevuto dal prof. Ernesto Ovidi consultai i documenti tratti dall'Archivio di Stato da A. Bertolotti e stampati nel volume — Artisti Bolognesi, Ferraresi ed alcuni altri del già Stato Pontificio in Roma nei secoli XV, XVI e XVII, Bologna, 1885. — Da questa importante opera si apprende come nei pagamenti fatti dalla tesoreria segreta del Papa Gregorio XIII, Ottaviano Mascarino, succeduto nei lavori al Vaticano al pittore Lorenzo Sabatini bolognese morto nel 1576 e al figlio di lui Mario, ricevesse *il 4 maggio 1578 scudi 150 per pagare vari huomini et oro, che giornalmente se lavora nell'ordinamento delli camerini della loggia al piano della sala di Costantino.* Il 5 giugno 1580 riceve scudi 25 per sovvenzione della sua infermità. Sovvenzione che si ripete nel 10 luglio dello stesso anno per scudi 27,50. E mensilmente godette una provvisione di scudi 20 dal 1582 all'83.

Poi il Bertolotti aggiunge il documento dei conti di Gregorio Vannetti, che dice: « per colori e robbe date per il palazzo nuovo di Monte Cavallo per ordine di maestro Ottaviano Mascarini nel 1585 », e vi inserisce copia del seguente autografo: « Io Ottaviano Mascarino architetto, faccio fede che li sopra detti et retro scritti colori si sono adoperati per le pitture fatte fare alla santa memoria di Papa Gregorio XIII al Palazzo di Monte Cavallo e per fede — Io Ottaviano sopradetto affermo mano propria ». E questa altra partita, in cui compare forse un suo parente: « 13 aprilis 1585, numerata magistro Vitruvio Alberio et Julio Caesari Mascarino pictoribus, scuta 100 ad bonum computum pretii insignium et aliorum per eos pingendorum in usum funeralium fe. rec. Gregorii PP. XIII » (R. Camera A., Mandati degli anni 1583-85, fol. 82).

Ci trascrive ancora il Bertolotti quest'altro documento, per il quale si viene a sapere, che Ottaviano Mascarino dall'anno 1591 al 1600, sotto i pontificati di Innocenzo IX bolognese e di Clemente XIII, prendesse parte all'opera di misurazione dei lavori di scalpello, che venivansi eseguendo nel Vaticano. Tali lavori erano diretti dall'architetto Bernardino Valperga di Scandaluzza nel Casalese. Il Mascarino aveva per compagni nello incarico di tale verifica, Prospero Rocchi misuratore e Carlo Lombardi architetto.

Convinto che l'argomento preso a trattare dovesse avere maggiore sviluppo ed importanza, fiducioso mi rivolsi ad altri egregi colleghi, dai quali potevo ottenere altri consigli e nuove informazioni. E dal collega prof. Muñoz vennemi indicata la seguente preziosa notizia, per la quale rivolgo a lui i più cordiali ringraziamenti.

Nel Ms. Vaticano 5253, Fol. 97, vi è una raccolta di epigrafi diverse, una delle quali dice:

« De Nonni fui, Ottaviano mi chiamai
Poi mi cognominar il Mascherino.
Nacqui in Bologna di famiglia honesta.
Povero nacqui e povero mi mantenni.

Odiai chi male acquista honori e robba,
Perchè ingrossando il fiume ancora intorbida
Pensai morire in questo picol mondo,
Perchè gli uiui nelle patrie loro
Son morti, e i morti in Roma uiuon sempre.
Architetto e pittor fu la mia impresa,
Osseruai il seruir persone illustri,
Duchi, Marchesi, Papi in uita loro,
Senza d'alcuno esser cacciato o spinto,
Tal che mia seruitù non fu discara.
Piaccia così al Somo redentore
E a la sua Maestà sia stato tale
Qual si conuiene al fin tanto ch'io possa
Goder del cielo un piccol luoco humile ».

Il Bertolotti nell'opera citata riporta la stessa epigrafe, giudicandola un autografo dell'artista stesso, e conservatoci da Aldo Manuzio il giovane, che lo inserì in una raccolta di epigrafi componenti il citato Codice della biblioteca vaticana.

Questa epigrafe apparisce il documento morale, storico, letterario del nostro artista. Esso ci fa pensare che se Gregorio XIII fatto papa nell'anno 1572 chiamò Mascarino nello stesso anno in Roma come pittore, e se l'artista morì nel 1606, egli avrebbe lavorato in soli 34 anni sotto il favore e durante il tempo di ben otto pontefici.

Egli visse nel pieno cinquecento, e nell'aureo secolo delle arti. Venuto a Roma potè come architetto sentire non molto lontani dietro di sè, Bramante, Baccio Pontelli, Giuliano da Sangallo, Raffaello e Giulio Romano; seppe, più vicini ancora, Peruzzi, Antonio da Sangallo. Ebbe contemporanei Michelangelo, Vignola, i Fontana; potè antivedere e presentire l'arte del Maderno e dei due Rainaldi.

In tale condizione ed ambiente artistico, ebbe tempo, modi ed occasioni di farsi stimare, pur mantenendosi cinquecentista, perchè per il corile di S. Spirito ebbe nella mente quello della Cancelleria; per le facciate a due ordini delle sue chiese vide l'esemplare in quelle di S. Maria del Popolo e di S. Agostino; pel palazzo di S. Spirito, dovette ammirare i palazzi maestosi e solidi dei Farnesi e dei Sacchetti di Antonio da Sangallo, opere mirevoli da cui seppe trarre ispirazioni, insegnamenti e vere pratiche dottrine di semplicità, di serietà e di dignità romana, non solo nelle parti architettoniche degli ordini, delle modinature e degli ornamenti, ma sibbene nella parte tecnica e costruttiva.

Nel palazzo Bonelli-Boncompagni, di cui conserviamo le piante e la sezione principale, abbiamo prova che ben si poteva trarre da lui e suoi contemporanei utile insegnamento dai palazzi architettati sui disegni di Raffaello e Giulio Romano, senza dimenticare le belle forme vignolesche, saggiamente anzi applicandole nei due portoni: quello del palazzo di S. Spirito e quello progettato pel Bonelli. Si ebbe inclinazione a modi e sviluppi più liberi nello studio di varie piante di edifici, molte disponendone su figura

circolare, ovale o mistilinea, delle quali planimetrie i successori secenteschi dimostrarono maggiore predilezione.

Termino queste brevi considerazioni con richiamare il vostro sguardo ai contrafforti sui lati dei timpani finali dei prospetti delle sue chiese. Essi sono semplici a doppia voluta come a S. Spirito in Sassia; sono essi egualmente a doppia voluta, nella parte superiore delle quali vedesi pendere un capitello o peduccio come in alto a S. Maria della Scala; sono essi a teste di erme al loro nascimento, ma terminanti in basso a voluta; ma questi ultimi contrafforti originarono in seguito quelli a cariatide, con spirale di fogliame, quali si vedono al timpano della chiesa dei SS. Vincenzo e Anastasio a Trevi e di S. Antonino dei Portoghesi. È da notarsi poi che sugli edifici del nostro artista il mordace critico Milizia ben notò i pregi, e rilevò ben pochi i difetti.

Nei giorni in cui ero intento a comporre questo mio modesto studio, Marcello Reymond dell'Istituto di Francia, dava alle stampe il suo libro — De Michel-Ange à Tiepolo —. Il titolo attraente, diceva chiaramente che il libro riguardava uno dei più importanti periodi dell'arte italiana, quello che prende inizio alla metà del secolo XVI e si protrae per quasi due secoli.

Il piacevole ed erudito scrittore francese studia lo svolgersi delle tre arti, specialmente in Roma, dando base e sviluppo alle tesi: che l'arte in quel periodo ebbe scopo e missione essenziale a collocare in principalissima linea il pensiero cristiano per fare reazione allo spirito umanistico, che animò la Rinascenza, quella rinascenza, la quale prendeva ispirazioni ed impulsi diretti dalla antichità, e dava troppo libera considerazione al paganesimo, alla mitologia e storia antica, e favore e culto alla imitazione delle forme dell'arte greca, nelle quali trionfò l'eleganza della linea, la perfezione del nudo del corpo umano.

Alla supremazia artistica di Firenze e Venezia nella metà del XVI secolo succedette unico dittatore del pensiero cristiano il papato in Roma. E da questa città partì il nuovo insegnamento, il nuovo verbo a tutti gli altri centri dell'Italia e benanco a quelli dei paesi stranieri.

Il Reymond, chiama questo periodo, il periodo della *Contro Riforma*, e vuole far riconoscere che la forza, preponderante sulla evoluzione e sul movimento delle tre arti, viene esercitata dalla scuola di Bologna.

La nomina a pontefici di due bolognesi, Gregorio XIII e Gregorio XV, deve considerarsi come un avvenimento importante e solenne non solo per le arti, ma anche per le scienze. Difatti, dice il Baglioni, Gregorio XIII fece eseguire numerosi edifici, non per sua particolare gloria, ma per pietà cristiana; ed egli bene a proposito aveva l'abitudine di ripetere: che, *Costruire era una carità pubblica*. Se questo papa fu munifico e mecenate delle arti e scienze, non si dimentichi, che fu pure severo rigorista, non solo nello spirito, ma anche nella pratica delle discipline ecclesiastiche e civili.

Riflettendo su questi principî ed indirizzi, i quali hanno trovato ragione d'essere e svolgersi nel suindicato periodo storico, mi impressionò non poco leggere, in una nota a piedi pagina del libro francese, l'indice delle facciate

più significative della *Contro Riforma*. Se ne designano dodici, e a capo lista è nominata quella di Santo Spirito del nostro Mascarino, e aggiunge il Reymond: *senza dubbio la più antica.*

Considerato tutto il detto fin qui, si comprenderà quanto il libro dell'autore francese, mi infervorasse, maggiormente nelle ricerche iniziate e mi incoraggiasse a presentarvi un riassunto dei giudizi degli scrittori d'arte e delle prime impressioni artistiche da me sentite sulle opere architettoniche di Ottaviano Mascarino.

Il Baglioni ci fa sapere che questo artista avendo avuto in patria principio assai buono nella pittura, Gregorio XIII lo adoperò subito facendogli dipingere nel Vaticano diverse storie nella Galleria che prende nome dal papa stesso e in particolare il Miracolo delle Nozze di Canaa, e fra gli archi che dividono le due loggie, sul muro: *alcuni putti a fresco condotti in buona maniera.* Bisognerà dunque che questo artista sia rivelato meglio anche come pittore.

Aggiungono i biografi che egli studiata architettura, si distinse per sollecito profitto, tanto che fu nominato architetto dal pontefice Gregorio.

E il Baglioni enumera come prima opera il palazzo pontificio a Monte Cavallo col leggiadro portico in fondo al cortile, colla loggia e colla facciata e il nobilissimo appartamento, a cui si accede con una bellissima scala a chiocciola: *lavoro questo, che da sè solo lo avrebbe reso glorioso.* Poi il palazzo Santacroce divenuto Monte di Pietà; e la edificazione della chiesa di S. Salvatore in Lauro, dopo l'incendio che l'aveva distrutta.

Eseguì ancora sotto il medesimo Gregorio XIII, il palazzo de' Commendatori di S. Spirito e l'annesso cortile. Sotto Sisto V la facciata della chiesa di S. Spirito; il prospetto della Madonna della Scala in Trastevere. Della chiesa di S. Maria in Traspontina, sotto la sua valente direzione, fu fatto innalzare il 2° ordine col timpano del prospetto, avendo Salustio Peruzzi elevato il 1° ordine.

Vari disegni ed opere fece per i particolari e privati signori in Roma, Bologna e in altre città. Finalmente Mascarino, scrive il Baglioni, vecchio di ottantadue anni morì qui in Roma nel pontificato di Paolo V, e si ebbe onorevole sepoltura.

Dovrei io aggiungere la indicazione degli altri lavori, che importanti anch'essi si distinguono fra i molti disegni, rilievi, piante ancora in nostro possesso. Basti per ora ch'io ne presenti stampato un elenco esatto, sul quale un esame maggiormente ponderato, potrà offrire argomento a studî più esaurienti del presente.

Termino questa mia comunicazione alla nostra Accademia col richiamare alla mente dei Colleghi un episodio, in cui si volle che il nostro artista avesse avuto parte assai encomiabile.

Pellegrino Tibaldi, altro pittore bolognese che si acquistò rinomanza, si trasferì a Roma, dove strinse amicizia col suo concittadino. Tibaldi un giorno passeggiando col Mascarino, confidò a questi il grave sconforto da

cui sentivasi preso da vario tempo, per non aver trovato in Roma tanto lavoro di pittura d'assicurarsi da vivere e farsi stimare quanto meritava.

Il nostro Mascarino impressionato, ben conoscendo quanto l'amico valesse in arte, lo consigliò con buone e calde parole a tranquillizzarsi, e non disperare. Indicando sè stesso come esempio, lo persuase, senza lasciare da parte la pittura, ad esercitarsi nell'architettura e lo assicurò da parte sua che lo avrebbe raccomandato a persone autorevoli. Tibaldi accettò il suggerimento e ne ebbe presto vantaggio; perchè resosi noto architetto come già lo era stato come pittore, eseguiti in Roma alcuni lavori, fu chiamato in patria, poi a Milano alla direzione dell'Opera del Duomo. Invitato in Spagna molto vi lavorò e ritornato a Milano, ivi moriva nel 1591.

Il Bolognini-Amorini reputa tutto questo un aneddoto che sente di leggenda, ed io divido la sua opinione.

(Parte I[a], comunicata nell'adunanza generale del 15 decembre 1912).

RAFFAELLO OJETTI.

ELENCO

DEI DISEGNI PERVENUTI ALL'ACCADEMIA DI S. LUCA PER LASCITO DI OTTAVIANO MASCARINO.

ROMA. — **Palazzo Vaticano.**

N. 1. — Pianta della Cappella di Sisto IV ed annessi con aggiunta fatta da Gregorio XIII.
» 2. — Pianta della Scala da farsi per la Galleria, Belvedere.
» 3. — Pianta di parte delle Loggie Vaticane, con annesso scalone ed altri locali.
» 4. — Pianta di Sale nel Vaticano presso la Sala Regia.
» 5. — Pianta di una parte del Corridore sotto la Galleria del Sacro Palazzo.
» 6. — Pianta della scala, Belvedere alla Vignola.
» 7. — Pianta d'una parte del Palazzo Vaticano presso la Sala Regia.
» 8. — Pianta di Camerini al Cortile nel Vaticano.
» 9. — Pianta di parte del Sacro Palazzo, comprendente il braccio della Loggia di Leone, con gli ambienti vicini.
» 10. — Pianta delle stanze sotto tetto fatte da Gregorio XIII nella fabbrica nuova del Vaticano. — N. B. - Vi è scritto: *Mar.no Lon. Arch.*
» 11. — Pianta di una parte del Palazzo Vaticano.
» 12. — Pianta della Loggia cominciata da Gregorio XIII al piano della camera nel Palazzo Vaticano.
» 13. — Pianta di alcune stanze nel Palazzo Vaticano.
» 14. — Id. id. id.
» 15. — Id. id. id.
» 16 — Pianta delle stanze nella fabbrica nuova e presso il Cortile della Cisterna.
» 17. — Pianta della Galleria verso la Vignola.
» 18. — Pianta grande di parte del palazzo alla Vignola.

N. 19. — Pianta di parte *della fabbrica nuova che se fa nel sacro Palazzo al piano della corte della Cisterna.* E vi è scritto: *a dì 6 giugno 1574 Mar.no Longo Arch. p. N. S.*
» 20. — Pianta delle scale già fatte per la Galleria del Belvedere.
» 21. — Pianta delle scale presso le Loggie Vaticane.
» 22. — Pianta delle stanze presso la *scala Regia* e del *Cortile della Cantina Comune.*
» 23. — Facciata del Corridore sopra la Galleria, Palazzo Vaticano.
» 24. — Id. id. id. id.
» 25. — Pianta del *Cortile grande del Teatro.*
» 26. — Pianta della Chiesa di S. Marta presso la Basilica Vaticana.
» 27. — Pianta della Chiesa e Ospedale di S. Marta, id., id.
» 28. — Pianta di un gruppo di case e cortili confinante con Porta Angelica, la piazza di S. Pietro e il muraglione del Corridoio.
» 29. — Pianta di casette a *S. Lazzaro a Porta Angelica.*

ROMA. — **Basilica Vaticana.**

» 30. — Pianta della Basilica Vaticana senza il prolungamento eseguito dal Maderno, parte acquarellata, parte solamente disegnata.
» 31. — Pianta (altra) della stessa Basilica, id., id., id.
N. B. - In uno dei precedenti disegni, è scritto a tergo: *Disegno della pianta di San Pietro novo e vecchio.*

ROMA. — **Palazzo pontificio ed edifici sul Monte Cavallo.**

» 32. — Pianta *dove si contiene il livello dell'acqua di Monte Cavallo fatta al tempo di Gregorio XIII.*
» 33. — Pianta di fabbricato facente parte del Palazzo su Monte Cavallo.
» 34. — Pianta grande del giardino e fabbricati annessi sul Monte Cavallo e lungo la via di Porta Pia.
N. B. - Nel retro del foglio colla stessa calligrafia che dà le indicazioni in molti disegni qui catalogati, è scritto: *Disegno di Monte Cavallo, cioè, palazzo del Papa con li giardini.*
» 35. — *Pianta vecchia di Monte Cavallo, palazzo Papale, Roma.*
» 36. — Pianta grande dove nel retro del foglio colla calligrafia delle intestazioni di molti altri disegni, è scritto: *Disegno terminato dalla S. di Papa Gregorio XIII per Monte Cavallo e per la morte non fu eseguito.*
» 37. — Prospetto del Palazzo Papale con portico a Monte Cavallo.
» 38. — Pianta della scala a chiocciola di detto Palazzo.
» 39. — Pianta di parte del detto Palazzo di Monte Cavallo fatto da Gregorio XIII.
» 40. — Prospetto del Belvedere e *Loggia in alto* e *al piano del tetto* di detto Palazzo a Monte Cavallo.
» 41. — Pianta dell'ultimo piano *sotto tetto* di parte del palazzo papale a Monte Cavallo sulla strada Pia.
» 42. — Sezione della Cappella dei Signori Bandini in S. Silvestro a Monte Cavallo.
» 43. — Pianta generale per il Sig. Muzio Mattei delle proprietà a Monte Cavallo fra le strade Pia e Felice.
» 44. — Pianta del casamento disegnato per il sito sulla *piazza degli Sforza*, ovvero di *S. Bernardo per il sito di M° Micchino. a. 1601.*
» 45. — Pianta ingresso e del palazzo per Muzio Mattei alle Quattro Fontane, Roma.
» 46. — Pianta del fabbricato del Card. Bandini in Monte Cavallo.
» 47. — Id. id. id. id.
» 48. — Id. id. id. id.
» 49. — Pianta del palazzo del Card. Bandini sul Quirinale e a confine della strada Pia.
» 50. — Pianta del Noviziato de' Gesuiti sulla via di Porta Pia.
» 51. — Id. id. id. id.

N. 52. — Pianta del Noviziato de' Gesuiti sulla via di Porta Pia.
» 53. — Id. id. id. id.
» 54. — Pianta di grande fabbricato con annessa vigna, con *facciata sopra la strada che va a Terminj.*

ROMA. — **Edifici varî.**

» 55. — Pianta della Chiesa di S. Caterina e annessi a *Corte Savella.*
» 56. — Pianta del Monastero di S. Caterina da Siena, Torre delle Milizie e annessi a Magnanapoli.
» 57. — Pianta di una casa al vicolo del Fico a confine della casa del Bibiena.
» 58. — Pianta della Chiesa di S. M. degli Angeli dei Certosini e delle Terme annesse.
» 59. — Pianta del Collegio del Gesù.
» 60. — Pianta della Chiesa di S. M. della Pace per *l'aggiunta dell'Altare della Cappella Maggiore.*
» 61. — Pianta del Pantheon ed annessi.
» 62. — Pianta delle Case dei Catecumeni presso la Chiesa di S. Marco.
» 63. — Pianta del Collegio de' Catecumeni alla piazza di S. Marco.
N. B. – In un angolo è scritto: *Piazzetta che sarà Nobile per il sito come anche per la casa di M° Girolamo Mutiano pitor.*
» 64. — Pianta della Casa Amadori in via Banchi.
» 65. — Id. id. id.
» 66. — Id. id. id.
» 67. — Id. id. id.
» 68. — Pianta grande, della fabbrica delle case del Monte di S. Spirito, *Commendatore Monsignor Rouina.*
» 69. — Pianta per il Card. Commendatore al Monte di S. Spirito.
» 70. — Pianta della casa e giardinetto del Card. Comm. S. Spirito.
» 71. — Pianta progetto *per un sito di S. Spirito alla strada di S. Onofrio. Anno 1601.*
» 72. — Pianta (abozzo) di due case di S. Spirito.
» 73. — Pianta di altre case di S. Spirito, in Sassia.
» 74. — Pianta della chiesa di S. Spirito de' Napoletani in strada Giulia.
» 75. — Id. id. id. id.
» 76. — Id. id. id. id.
» 77. — Pianta della Chiesa di S. Maria in Traspontina.
» 78. — Id. id. id.
» 79. — Pianta di parte della Chiesa di S. Maria in Traspontina.
» 80. — Pianta della Chiesa e fabbricato annesso dei Bolognesi, fra i vicoli del Polverone e del Mascherone, presso i palazzi Farnese e Mignanelli.
» 81. — Spaccato dell'Oratorio de' Bolognesi presso la casa di Monsignor Orano.
» 82. — Pianta della casa di Monsignore Orano presso il palazzo Farnese.
» 83. — Pianta del palazzo Mignanello a Capodiferro.
» 84. — Pianta della Casa de' Grilli, *dove sta il Sig. Antonio Manfreni al Populo.*
» 85. — Pianta delle case del Sig. Giovanni Francesco Aldobrandino.
» 86. — Id. id. id. id.
» 87. — Pianta della casa di Mons. Albero presso la piazza e oratorio di S. Marcello.
» 88. — Id. id. id. id.
» 89. — Pianta del palazzo di Campezzo in Borgo.
» 90. — Pianta della casa di Mons. Cornelio Giraldini.
» 91. — Pianta della casa e orto del Sig. Filippo Coccovagino.
» 92. — Pianta del palazzo de' Ginnasi *a Mattei.*
» 93. — Id. id. id.
» 94. — Pianta della *casa di M.° Onorio Longo a SS. Apostoli.*
» 95. — Pianta della *casa già Gottardi sotto Campidoglio, oggi di Mario Cane.*

N. 96. — Pianta del palazzo in S. M. Maggiore.
» 97. — Pianta di casa *di una sorella del sig. Ottavio Gabrielli al Corso, accanto le case de' Calici.*
» 98. — Pianta id., id., id.
» 99. — Pianta del palazzo Petrignani a confine della strada de' Vaccinari.
» 100. — Sezione della scala del palazzo dei Signori Petrignani.
» 101. — Pianta della casa del sig. Pompeo de' Negri in Borgo Pio.
» 102. — Pianta del casamento del sig. Marchese di Riano.
» 103. — Id. id. id.
» 104. — Facciata in Borgo Vecchio del palazzo del Marchese di Riano con unita pianta di una parte della sua casa alla Fonte di Pieve.
» 105. — Pianta grande del palazzo e case Gabrielli.
» 106. — Pianta del palazzo in piazza SS. Apostoli del Card. di S. Sisto (Boncompagni, Valdambrini, Giambeccari, Bonelli, ecc.).
» 107. — Pianta id., id., id.
» 108. — Pianta id., id., id.
» 109. — Pianta id., id., id.
» 110. — Pianta id., id., id.
» 111. — Pianta id., id., id.
» 112. — Pianta id., id., id.
» 113. — Pianta id., id., id.
» 114. — Pianta id., id., id.
» 115. — Sezione id., id., id.
N. B. - In una di queste piante è scritto: *Disegni fatti da più architetti per il palazzo che al presente il Card. Alessandrino sopra la piazza di SS. Apostoli.*
» 116. — Pianta della Casa del Collegio de' Gesuiti alla *Guglia di S. Mauto.*
N. B. - Nel rovescio è scritto: *Piante del palazzo di Paolo 4°.*
» 117. — Pianta per una *Loggia da farsi per Banchi per li Negozianti nel cortile di Ghisi incontro la strada di torre Sanguigna.*
» 118. — Pianta per una *Loggia che voleva fare Papa Gregorio XIII in Banchi per li negozianti et p. potersi ricoverare dalle pioggie et caldi.*
» 119. — Pianta del palazzo dell'Ill.mo Sig. Card. Santi Quattro in Borgo.
» 120. — Pianta del palazzo alla vigna del Card. de' Santi Quattro.
» 121. — Pianta della casa in piazza Colonna, fra la *strada che và all'Ambasciatore di Portogallo e la strada che và all'Ill.mo Sata Sevina.*
» 122. — Pianta della *Chiesa e Convento di S. Maria della Scala in Trastevere.*
» 123. — Pianta per la *Cappella di S. Maria Maggiore di Papa Sisto.*
» 124. — Pianta (altra) id., id., id.
» 125. — Pianta di tre Casette. Una nel vicolo di S. Anastasio, l'altra in via de' Chiavari, Rione Regola, la terza vicolo Macelli e Giudei, Rione S. Angelo.
» 126. — Pianta di alcune case nel vicolo del Villano.
» 127. — Pianta del fabbricato dell'*Alfonsina presso S. Giovanni Laterano del Sig. Alfonsina.*
» 128. — Pianta del fabbricato della *Vigna dell'Emanuele Alfonsecca in S. Giovanni Laterano.*
» 129. — Pianta del progetto del fabbricato alla *Alfonsecca a S. Giovanni.*
» 130. — Id. id. id. id.
» 131. — Pianta per la sistemazione della Chiesa, Monastero e fabbriche annesse di S. Susanna.
» 132. — Pianta della casa, chiesa e oratorio de' Convalescenti della S.ma Trinità de' Pellegrini.
» 133. — Pianta id., id., id.
» 134. — Pianta per la Chiesa della S.ma Trinità de' Pellegrini.
» 135. — Pianta per una *Chiesa nuova per la S.ma Trinità fatta da Gio. Paolo Magi.*

BOLOGNA. — **Edifici vari.**

N. 136. — Pianta (parte) della vecchia chiesa di S. Pietro di Bologna.
» 137. — Pianta nuova della chiesa Cattedrale, id. (parte superiore).
» 138. — Sezione di parte interna della Chiesa Vecchia di S. Pietro, id.
» 139. — Pianta della parte superiore ed abside della chiesa vecchia di S. Pietro, id.
N. B. - In entrambi questi due ultimi disegni sono state indicate le lesioni dell'Abside.
» 140. — Sezione della Porta detta *Pia* della città di Bologna.
» 141. — Prospetto del Ponte innanzi a detta Porta Pia.
» 142. — Pianta grande generale della Chiesa di S. Stefano, delle chiese, strade e fabbricati annessi.
» 143. — Pianta generale di sistemazione della chiesa di S. Stefano e delle chiese e case annesse, id.
» 144. — Pianta di case da farsi presso S. Stefano, id.
» 145. Pianta generale delle case Boncompagni e confinanti presso la chiesa de' SS. Giacomo e Filippo.
» 146. — Pianta id., id., id.
» 147. — Pianta id., id., id.
» 148. — Pianta id., id., id.
» 149. — Pianta id., id., id.
N. B. - In una di queste piante è scritto: *Sito del palazzo del Sig. Card. San Sisto.*
» 150. — Pianta del palazzo Boncompagni in Bologna.
» 151. — Pianta del sito e case Boncompagni, id.
» 152. — Pianta del Collegio de' Dottori, id.
» 153. — Pianta del palazzo dei sig. Cospi, id.
» 154. — Id. id. id.
» 155. — Pianta delle case e sito, id., id.
» 156. — Pianta per una casa del sig. Giulio Conti, id.
» 157. — Pianta di una casa del sig. Card. Paleotti, id.
» 158. — Pianta della casa Truffanini, id.
» 159. — Pianta del sito di S. Domenico in Bologna per farvi la Cappella del Rosario.
» 160. — Pianta del palazzo Barbiano in Bologna.
» 161. — Pianta del suddetto Palazzo, id.
» 162. — Pianta palazzo Barbiano, id.
» 163. — Id. id. id.
» 164. — Id. id. id.
» 165. — Id. id. id.
» 166. — Id. id. id.
» 167. — Pianta per l'ingresso, loggiato e giardino, con disegni di prospetti, incollati sulla pianta stessa, pel sig. Barbiano in Bologna, per il *Card. Valdambrini.*
» 168. — Pianta del palazzo Bocchio. id.
» 169. — Id. id. id.
» 170. — Id. id. id.
» 171. — Pianta di chiesa ignota in Bologna.
» 172. — Pianta della casa dell'Ill.mo sig. Cesare Facchinetti, id.
» 173. — Pianta delle case dei Musotti in Bologna, per il *Vescovo d'Imola.*
» 174. — Pianta della chiesa ed edificio annesso a Mussiano (Badia di Mussiano nel Bolognese).

Milano e dintorni.

» 175. — Pianta di casamento della *Babia di Brera a Milano.*
» 176. — Pianta grande della città di Milano (fra sec. XVI e XVII?) nella quale le strade e gli isolati dei fabbricati sono segnati in tinta bistro, e in colore rosso tutti gli edifici pubblici, cioè: Mura della città, Duomo, Castello, Chiese, ecc.
» 177. — Pianta d'una parte del convento della Certosa di Pavia.

Edifici in altre città.

N. 178. — Camerino. Pianta per un Tempietto.
» 179. — Id. Pianta di casa per il Vescovo.
» 180. — Faenza. Pianta del Duomo.
» 181. — Gubbio. Pianta di una casa.
» 182. — Urbino. Id. id.
» 183. — Amelia. Pianta della Chiesa di S. Elisabetta.
» 184. — Cantalupo. Pianta di Convento.
» 185. — Civitacastellana. Pianta della Rocca.
» 186. — Id. id. id.
» 187. — Frascati. Pianta della chiesa nuova da farsi, cioè per *fondamenti sotto terra.*
» 188. — » Sezione della chiesa, id.
» 189. — » Altra sezione della chiesa, id.
» 190. — » Pianta di detta chiesa, id.
» 191. — » Id. id.
» 192. — Pianta per la casa *la Ruffinella.*
» 193. — Orvieto. Pianta del Duomo con l'alzato sulla pianta stessa lungo una navata minore.
» 194. — Castelnuovo. Pianta della *casa e osteria alias della Camera.*
» 195. — Ponte di Pieve. Pianta di casa.
» 196. — Manziana. Pianta del palazzo del Commendatore, piazza pubblica, strade.
» 197. — » Pianta del palazzo di S. Spirito.
» 198. — » Sezione del palazzo di S. Spirito.
» 199. — » Prospetto per la chiesa di S. Spirito.
» 200. — » Pianta per certe case.
» 201. — Cisterna. Pianta del palazzo dei sig. Gaetani.
» 202. — Casal del Giuli a S. Nicola. Pianta.

Di Edifici ignoti.

» 203. — Pianta per ingresso di fabbricato attiguo ad una vigna.
» 204. — Pianta per una chiesa.
» 205. — Pianta di casa, a solo lapis.
» 206. — Pianta di una casa.
» 207. — Id. id.
» 208. — Id. id.
» 209. — Pianta rappresentante fontana racchiusa da due scale semicircolari.
» 210. — Pianta generale, contenente chiesa ed edifici annessi e recinti da mura di città (Roma ?).
» 211. — Pianta di chiesa. esternamente quadrata, internamente circolare, con quattro cappelle semicircolari.
» 212. — Pianta di una chiesa.
» 213. — Pianta di una casa.
» 214. — Id. id.
» 215. — Id. id.
» 216. — Id. id.
» 217. — Id. id.
» 218. — Pianta per un palazzo.
» 219. — Pianta ed alzato di una casa.
» 220. — Pianta per progetto di un vascone d'acqua, coperto, suddiviso da vasche separate per lavatoio, con scale, ecc.
» 221. — Alzato di una parete o tramezzo di muro a mattoni, coll'indicazione dell'armature di ferro.
» 222. — Pianta di alcune stanze.

N. 223. — Pianta (parte) di porta d'ingresso ad una fortezza.
» 224. — Pianta di una chiesa.
» 225. — Pianta di una casa, in cui è scritto: dove si *fanno i macelli, per fare negli ebrei* (Roma?).
» 226. — Pianta di palazzo da elevarsi su muraglione angolare a sperone.

Dettagli Architettonici.

» 227. — Disegno per una Bussola o Quadrante de' venti.
» 228. — Portone per il sig. Muzio Mattei.
» 229. — Finestra e soprafinestra del palazzo di Papa Giulio.
» 230. — Porta di sito incerto.
» 231. — Finestra id.
» 232. — Porta id.
» 233. — Porta per il palazzo alla Manziana di S. Spirito.
» 234. — Porta per il palazzo Bonelli.
» 235. — Porta nel refettorio del convento de' SS. Apostoli.
» 236. — Portone per il palazzo Petrignani.
» 237. — Id. id.
» 238. — Id. id.
» 239. — Portone della casa Ginnasi, segnato: *anno 1585*.
» 240. — Porta e soprafinestra per il palazzo Bonelli in SS. Apostoli.
» 241. — Finestra per mezzanino id., id.
» 242. — Finestra (al Vaticano?).
» 243. — Portone del palazzo Petrignani.
» 244. — Id. id. id.
» 245. — Portone nel palazzo della vigna di Papa Giulio III.
» 246. — Porta di sito incerto.
» 247. — Porta alla Manziana di S. Spirito.
» 248. — Porta della cappella di S. Caterina de' Funari.
» 249. — Portone del palazzo di Caprarola, nel mezzo vi è scritto: di *M.° Giacobo Vignola Barozzi*.
» 250. — Porta di sito ignoto.
» 251-252. — Finestre due. Una del 2° ordine della facciata della chiesa di S. Maria in Traspontina; l'altra una di quelle che vedonsi in alto del fianco destro della chiesa di S. Salvatore in Lauro.
» 253. — Disegno di Portico in prospettiva.

RAFFAELLO OJETTI.

IL TRIREGNO DI GIULIO II

ESEGUITO E DESCRITTO DAL CARADOSSO.

Tra le opere di arte prodotte dalla oreficeria italiana del Rinascimento, una delle più celebrate fu senza dubbio il triregno eseguito dal Caradosso per il Papa Giulio II, tra il 1509 e il 1510. Il contemporaneo Albertini lo ricordò nelle sue « Meraviglie di Roma » [1]. Un altro contemporaneo, Ambrogio Teseo ebbe a dire che « se fosse lecito di paragonare le opere umane alle divine, non diverso è l'aspetto del cielo sparso di pianeti e di stelle » e che « in tale opera il Caradosso aveva superato sè stesso ed ogni altro artista » [2]. Ma il grande capolavoro non esiste più; sfuggito nel 1527 alla barbarie rapace dei saccheggiatori di Roma perchè custodito nel Castel S. Angelo, fu distrutto dalla barbarie artistica, quando nel 1786 il papa Pio VI lo fece rinnovare « con vaghissimo disegno », secondo il gusto del Cancellieri, dall'orefice Carlo Sartori [3].

Alla irreparabile perdita si studiò di supplire in qualche modo il compianto Eugenio Müntz nel suo dotto lavoro *La tiare pontificale du VIII au XVI siècle* [4] pubblicando con qualche commento, una incisione intesa a rappresentare l'opera del Caradosso, da lui trovata presso l'*Ecole des Beaux-arts* in Parigi [5]. Essa fu disegnata in Roma da Francesco Bartoli ed incisa

[1] *Opusculum de mirabilibus Urbis Romae.* Ediz. Schmarsow. Heilbrunn, 1886, p. 14.

[2] Ambrosius Theseus, *Introductio in linguam chaldaicam.* Romae 1539, c. 182.

[3] Anche questo triregno fu disfatto nel 1797 per pagare ai francesi la contribuzione di guerra imposta dal trattato di Tolentino. Non mi è stato possibile di ritrovarne un disegno; però, mercè le cortesi indicazioni di Mons. Le Grelle, ho trovato nell'archivio del maggiordomato pontificio il conto del Sartori che contiene una specie di descrizione, utile a raffrontarsi con quella, che ora si vedrà, del Caradosso *(Appendice II).*

[4] *Mémoires de l'Institut National de France.* Académie des Inscriptions et Belles Lettres. Paris, 1898, T. XXXVI, pp. 235-311.

[5] Secondo il Rodocanachi (*Rome sous Jules II et Léon X.* Paris, 1912, p. 89) ora non vi è più. Nessun esemplare ho potuto trovare nelle raccolte romane.

in Londra da Giorgio Vertue [1] nel primo trentennio del secolo decimottavo: ed è qui riprodotta.

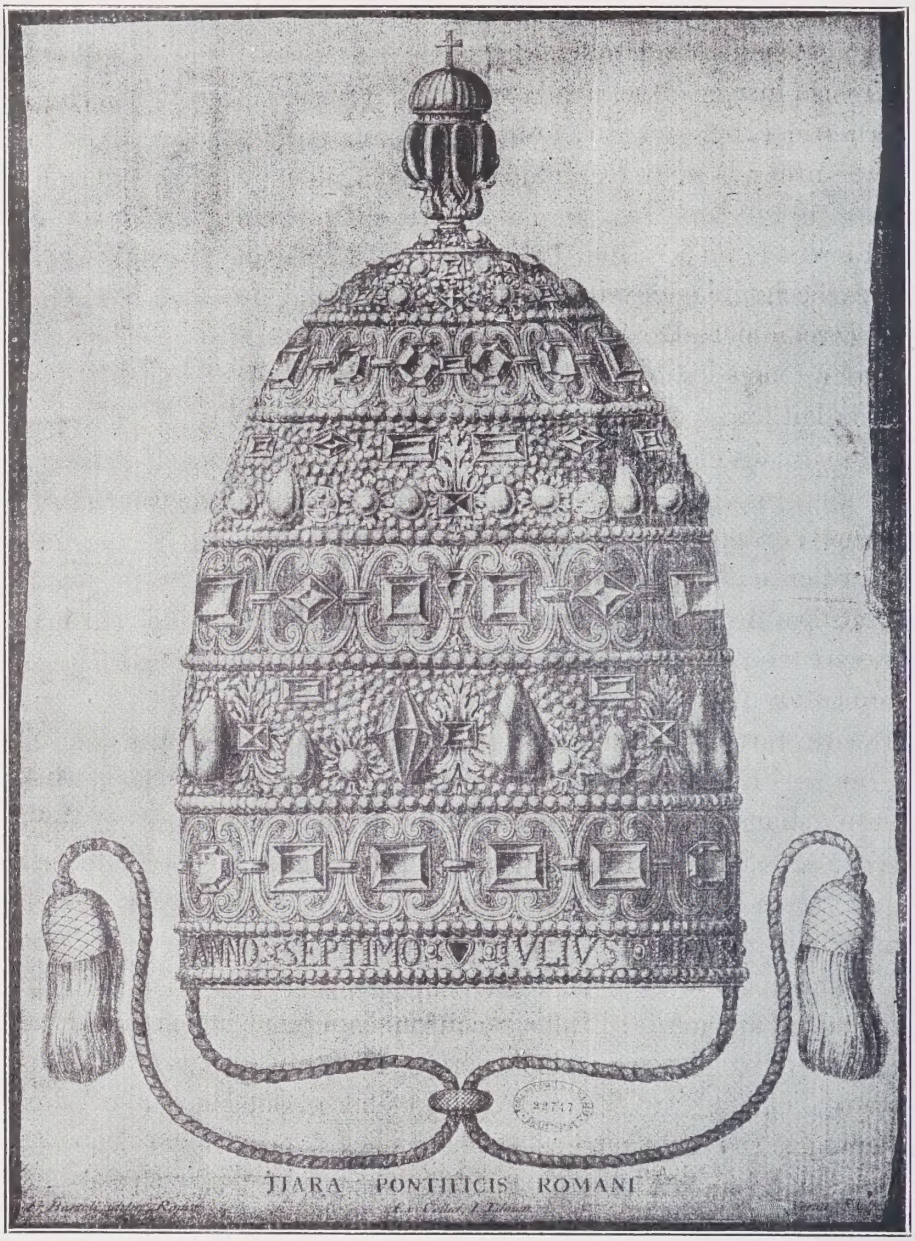


Fig. 39.

Ma l'argomento era ben lungi dall'essere esaurito. Il Müntz non potè raccogliere che brevi, indirette ed anche, come si vedrà, erronee notizie. Non

[1] Il Vertue nacque in Londra nel 1684 ed ivi morì il 24 luglio 1756. Ebbe grande fama, e sebbene zelante cattolico, fu sepolto nel chiostro della Abbazia di Westminster.

conoscendosi alcuna descrizione od inventario dell'opera, mancava ogni mezzo anzitutto di giudicare la fedeltà del disegno, e poi di conoscere tutto ciò che un disegno anche fedele non può indicare. A tali deficienze sono lieto di poter sopperire mercè il soccorso di documenti sinora ignorati, che faranno piena luce.

Il posto di onore spetta naturalmente allo stesso artista. Si tratta di un inventario che il Caradosso fece del proprio capolavoro il 7 agosto 1510, cioè poco dopo averlo compito, e che si conserva in un protocollo dell'Archivio Notarile Capitolino (Sez. 66, Instrum., vol. XI, c. 26), dove ebbi la fortuna di rinvenirlo alcuni anni addietro; esso è il seguente:

Inventarium regni [1] S. D. N. Iulii II.

In nomine Domini amen.

Per hoc presens publicum instrumentum cunctis pateat evidenter et sit notum quod anno a Nativitate Domini millesimo quingentesimodecimo, Indictione decimatertia, die vero VII augusti, regnante Iulio secundo Summo pontifice et eius pontificatus anno VII constitutus personatim coram me notario et testibus infrascriptis R.mus in Christo pater et dominus, Dominus Orlandus Dei et Apostolicae Sedis gratia Archiepiscopus Nazarenus [2] prelibati S.S.mi Domini nostri Papae Thesaurarius generalis, habens coram se regnum pontificale super quadam tabula asserens se velle ad S.S.mum D.num nostrum Iulium II^um^ prefatum transmittere et mandare et volens ex certis causis animum suum moventibus omnium et singularum perlarum seu margaritarum, diamantium et zaphirorum, marronum, smaraldorum, balassorum, et omnium singularum rerum auri, argenti, lapidumque preciosiorum, et de omnibus et singulis in ante dicto regno existentibus fideliter per me notarium publicum Archivi Romanae Curiae scriptorem fieri et describi in hunc modum et formam, videlicet.

Nel primo cerco [3] da basso lo marrone [4] uno, smaraldi dodici, balassi cinque, zaphiri sei.

Assai colto fornì ad Orazio Walpole i materiali storici per i suoi *Anecdotes of painting in England,* nei quali si legge una copiosa biografia di lui, insieme ad un elenco delle sue incisioni, tra le quali è « Representation of the pontific tiara » (*op. cit.*, IX ediz. Londra, s. d., p. 268-284).

[1] La parola « *regnum* » e quindi « regno » era usata sino dal secolo undecimo a significare la tiara pontificia o triregno.

[2] Orlando Del Carretto o Della Rovere.

[3] Cerchio o *circulus* era detta sino dal secolo duodecimo una fascia di oro che cingeva la base della tiara, e che più tardi fu trasformata in corona; alla quale furono più tardi aggiunte altre due, d'onde il nome di triregno.

Devesi avvertire che nel presente inventario la parola « corona » è usata in senso diverso, cioè a significare cartelline o cornici ornamentali in oro che circondavano le gemme poste nella parte superiore di ogni cerchio, e che in altro inventario, del quale si parlerà, con maggiore precisione sono dette « fioroni » (*Appendice I*).

[4] Con questo nome era indicato, forse per somiglianza di forma un balascio di gran pregio, il quale ha la sua piccola storia (*Appendice III*).

Item supra lo marrone su la prima corona uno diamante grosso con una perla di sopra pendente. A le altre cinque corone in dicto cerchio, le quattro li sono quattro diamanti e quattro perle pendenti; et a la quinta la spinella [1] *con una perla pendente.*

Item in dicto cerchio sono sei corone piccole con sei rose di rubino.

Item in secundo cerchio uno zaphiro grande, affazzato [2], *con cinque altri zaphiri grossi, et balassi sei, et diamanti dodici.*

Supra al zaphiro grosso per la prima corona uno diamante affazzato con una rosa di sopra de diamante et una perla pendente.

Accanto a dicta corona dui balassi pendenti et uno altro di drieto pendente ancora.

Item in le altre cinque corone cinque diamanti con cinque perle pendente.

El terzo cerchio uno smeraldo grosso, affazzato: sopra dicto smeraldo una quercia [3] *e uno rubino et uno diamante et uno smeraldo sopra.*

Item dicto cerchio, smeraldi sei, sei diamanti, sei zaphiri et cinque balasci; sopra le sei corone de dicto cerchio perle sei pendente; sotto la perla de la corona de drieto uno diamante affazzato.

Sopra la cima del Regno cinque perle pendente.

Su la cima del Regno doi smeraldi, doi diamanti, uno robino.

Su la vala [4] *di sopra quattro diamanti et quattro smaraldi.*

Sopra dicta valla il balassero dicto mirabulano [5] *con la Croce insieme.*

Item li pendenti [6] *in dicto Regno cinque perle pendente per uno, con doi diamanti per chordo (?) per pendente.*

In dicti pendenti tre balasci per uno, una rosa de Rubino per uno, e quattro diamauti per uno, dui zaphiri per uno, uno smaraldo per uno, perle octo grosse tonde per uno: sei perle grosse attorno li Cierchi tucti pieni e non manca nesuna; tucto el campo pieno de dicto regno et di perle et oro, che non mancha niente.

Foro di perle grosse tonde pur che non manca niente secundo l'ordine del disegno et cossi el campo de dicti pendenti tucto pieno secondo l'ordine e disegno Doi bottoni di perle in el cordoni.

Actum factum gestum et bene discussum de verbo ad verbum pro ut supra annotatum est, nil adito vel diminuto et per me notarium infrascriptum scriptum dictum inventarium fuit, et dictum Regnum una cum prenotatis testibus bene

[1] Spinella o spinello è varietà del rubino.

[2] Pietra affazzata o affacciata equivale a sfaccettata, tagliata a faccette.

[3] Stemma gentilizio di Giulio II.

[4] « Vala » e « valla » probabilmente per « bala », voce dialettale lombarda, la quale parrebbe indicare la base circolare che reggeva il balascio e la croce e che nell'inventario del 1570 è detta « balaustro ».

[5] Nome di un frutto col quale il « balassero » o balascio in parola aveva qualche rassomiglianza.

[6] Si avverta che qui ed in seguito la parola « pendente » non è più usata, tranne in un solo caso, nel senso di gemma pendula, ma per indicare le due code o bende appese alla parte posteriore del triregno, nell'inventario del 1570 dette con maggiore chiarezza « pendoni » *(Appendice I)*.

discussum et examinatum a principio usque ad finem et per magistrum Carodosum de Milano ibidem presentem et assistentem dictum et affirmatum omnia et singula in dicto Regno, ut supra, existentia esse bona, vera et non falsa. Ideo ego Antonius Casulanus clericus senensis, auctoritate apostolica notarius et Iudex ordinarius nec non Archivii Romanae Curiae Scriptor ad instantiam et requisitionem prefati Thesaurarii hoc inventarium confeci super quibus omnibus et singulis premissis idem D.nus Orlandus Thesaurarius sibi a me notario infrascripto unum vel plura publicum seu publica fieri petiit, utque confeci Instrumentum et Instrumenta Inventarium et inventaria.

Acta fuerunt haec Romae in Palatio Apostolico in Camera dicti thesaurarii coram et presentibus R.mo patre D.no Episcopo Civitatis Ducalis et Luca de Falconibus Clerico Sabinensi ac Ioh. Francisco de Lutiis et nonnullis aliis ibidem presentibus testibus ad predicta vocatis, habitis atque rogatis.

Antonius Casulanus notarius.

Il documento, come apparisce, è un verbale di consegna; il nuovo triregno doveva essere inviato al papa, il quale si recava a visitare le provincie di Bologna e di Romagna ed a condurre personalmente l'impresa di Ferrara.

L'invio ebbe luogo senza ritardo [1]. Il papa usò la prima volta il nuovo triregno il giorno 8 settembre 1510, festività della Vergine, nella Santa Casa di Loreto, probabilmente con intendimento devoto [2], pontificando e benedicendo il popolo. Lo usò nuovamente il 22 di quel mese nell'ingresso in Bologna; e la terza volta il 27 giugno 1511 nel ritorno in Roma; dove volle entrare « sulla più bella sedia gestatoria, vestito di un pluviale rosso, e con la preziosa tiara in capo », non curando i disastri sofferti e i più gravi che lo minacciavano. E molto meno curò le rimostranze del suo garrulo cerimoniere, circa l'incomodo di quegli indumenti nell'intenso calore della giornata: vero è che presso al Vaticano, « tutto in acqua per il sudore », fu costretto a deporre il superbo, ma troppo grave fardello. Tutto ciò si apprende dal diario del cerimoniere stesso [3], e però il Müntz dovette leggerlo un po' sbadatamente, quando sull'autorità del medesimo affermò che la prima comparsa del nuovo triregno sul capo di Giulio II avvenisse il 26 novembre 1511 [4].

[1] Il 2 settembre 1510 l'erario pontificio pagava cinque ducati, prezzo di due cassette *pro regno et pectoralibus S.ti D.i N.i* (Arch. Vatic., *Introit. et lait.*, Cam., vol. 48, c. 217).

[2] Mentre l'articolo era in tipografia, mi è occorso di incontrare il seguente ricordo: « Di Roma di l'orator a dì 23 (luglio 1510). Scrive, heri da sera razonando col Papa, disse « havia voto di andar a Sancta Maria di Loreto e voleva andar; e l'orator disse sperava « udir messa di Soa Santità in el domo di Ferara; dise el Papa, si, lo vederete: e poi « disse: o il dose vostro verà a trovarme, o nui anderemo a Venecia a veder quel bucin- « toro » (SANUTO, X, 870).

[3] PARIDE DE GRASSIS, *Diario*. Bibl. Casanat. M.ss. n. 2143, c. 58, 60, 125, 160.

[4] Scritto cit., p. 504.

Da questo briciolo di storia cerimoniale torniamo al verbale di Caradosso. Oltre ad apprenderci la qualità ed il numero delle gemme che ornavano l'opera, esso ci offre indirettamente importanti tratti descrittivi; pur troppo non sempre chiari per difetto di ordine e di stile, e per qualche sprazzo di « quella sgarbata lingua milanese » che il Cellini rimproverava all'artista lombardo [1]. Ma ne agevola molto l'intelligenza, il raffronto con altro inventario, anch'esso sinora ignoto, redatto con assai maggiore precisione da un anonimo gioielliere pontificio nel 1570 [2]. Mercè il concorso dei due documenti, si può tentare una sufficiente ricostruzione dell'opera indipendentemente dalla incisione.

Il triregno era diviso in tre cerchi raffiguranti le tre corone tradizionali. Ogni cerchio era suddiviso in due zone orizzontali; la più bassa era a fondo di oro (gl'inventari non dicono se liscio o a disegno) sul quale posavano le gemme: la zona superiore era a fondo di piccole perle, sul quale si alternavano pendenti quali di gemme quali di grosse perle appese ad altre gemme, e gemme minori chiuse in cartelline o cornici, dal Caradosso dette « corone » e dall'inventario del 1570 « fioroni ». E si potrebbe pensare che questa diversa disposizione delle gemme nelle due zone fosse intesa a rappresentare in qualche modo le due parti della corona araldica, cioè la base o *cerchio*, e le *punte*, e i *fioroni* che la sormontano. Ciascuna delle sei zone era chiusa da un cordone di perle. La sommità del triregno era formata da una base circolare, guarnita di gemme che il Caradosso chiama « vala o bala » e l'inventario del 1570 « balaustro cioè bottone » sul quale posava un grosso balascio sorreggente una croce di oro. Le due bende o fascie rituali che dalla parte posteriore del triregno scendono sulle spalle, dal Caradosso dette « pendenti » e dall'inventario 1570 « pendoni », erano intessute di perle, guarnite di gemme, ed orlate da un cordone di perle più grosse.

Volgendosi ora dai documenti alla incisione, è facile di riconoscere che essa è, almeno sostanzialmente, fedele, essendo conforme agli inventari nel numero e nella disposizione delle zone e nei tratti caratteristici della distribuzione delle gemme; alludo in ispecie al collocamento dei pendenti, nella zona superiore di ogni cerchio. Simili concordanze non potendo essere fortuite, provano all'evidenza che il disegno è stato preso dal vero; e questo è il primo, importante risultato delle nuove indagini. Non è altrettanto agevole il giudicare della esattezza assoluta in ogni particolare, per insufficienza di raffronti; giova piuttosto dire qualche parola sopra alcune manifeste differenze tra l'incisione e l'inventario del Caradosso, di taluna delle quali si può dare ragione.

[1] *I trattati dell'orificeria.* Firenze 1857, p. 30.

[2] Arch. di Stato, *Inventari*, Busta I, fasc. 3. Per la sua importanza ho creduto utile di pubblicarlo (*Appendice I*). Questo ed una perizia, della quale si parlerà più innanzi, sono gli unici documenti circa il triregno giuliano conservati tra le carte camerali.

L'incisione ci presenta sotto il più basso dei cerchi una iscrizione in diamanti, le cui parole sono intercalate da gemme. Di tutto ciò non fa cenno il Caradosso, ma ne sappiamo il motivo; l'iscrizione, non fu opera sua, e non era compita all'atto della consegna. Ce lo fa conoscere un altro documento già accennato e sul quale ritorneremo, cioè una perizia od inventario del triregno eseguito nell'anno 1521. Ivi si legge: « Le lettere di diamante che dicono *Iulius Ligur PP. secundus anno septimo*, le quali il prefato Papa fece fare da maestro Lorenzo genovese [1], e l'ha pagate Papa Leone, congiunti li pezzi delle gioie che vi sono intorno, che sono spinelle, smeraldi, diamanti, ducati duemila ». E da una bolla del 19 giugno 1514, sappiamo ancora che Leone X pagò il prezzo di quella opera e di varie gemme che egli aveva acquistato dallo stesso artista, concedendogli a vita l'officio di maresciallo della Marca di Ancona [2].

Da quella bolla si apprende ancora un'altra differenza tra l'opera originaria e l'incisione. Infatti ivi è detto che l'iscrizione era accompagnata da « due figurine di angeli, lavorate con mirabile artificio, in atto di sostenere la fascia ove sono poste le lettere » [3]. Di tali figurine non parlano i due inventari del 1521 e del 1570, e non è da sorprendersene, perchè non si occupano che delle gemme; ma esse non appariscono neppure nella incisione. È difetto del disegnatore o si trovavano nella parte posteriore o erano state precedentemente tolte? Nessuna indicazione mi è occorsa in proposito.

Nella stessa incertezza si deve restare circa la quercia, stemma del pontefice, verisimilmente cesellata in oro, posata sopra un grosso smeraldo sfaccettato, che il Caradosso indica nella prima zona del terzo cerchio superiore. L'incisione presenta nel luogo indicato una pietra a faccette; ma sopra di essa sembra di raffigurare una larga foglia a foggia di ornato, anzichè la nota quercia araldica dei Rovereschi.

Una ultima e assai notevole differenza si incontra nella sommità del triregno. Il Caradosso, come si è visto, la dice formata da una base guarnita di gemme e di pendenti, sulla quale posava un balascio reggente la croce. Invece l'incisione rappresenta quattro draghi (non grifoni come parvero al Müntz) i quali sorreggono una grossa pietra lavorata a baccelli, stretta nel mezzo, come da una cintura, da un cerchio di oro inciso di piccole lettere,

[1] Hergenröther, *Regesta Leonis X*, n. 9787.

[2] Lorenzo Grossi, era gioielliere ordinario di Giulio II, con salario di sei ducati mensili, e sovrastante alla zecca di Roma; incarico che perdè, non so per quale ragione, e che gli fu restituito da Leone X il 26 aprile 1521 (Archiv. Vatic., *Introit. et Crit.*, vol, 550, c. 1560; vol. 546. c. 227, *Divers. Camer.*, vol. 69, c. 17).

[3] Simili ornati nei triregni non erano cosa nuova. Lorenzo Ghiberti narra nei suoi commentari: « Venne papa Eugenio ad abitare nella città di Firenze; fecemi fare una mitria d'oro la quale pesò l'oro di detta mitria libbre quindici: pesarono le pietre libbre cinque e mezzo... Fu ornata con molte figure et con moltissimi adornamenti et nella parte dinanzi uno trono con molti angioletti intorno a uno Nostro Signore in mezo: dalla parte di dietro similmente una Nostra Donna coi medesimi agnoletti intorno al trono... » (Ediz. Schlösser. Berlino, 1912, I, 47-48).

che separa la parte inferiore quasi cilindrica dalla superiore foggiata a cupola e sormontata dalla croce.

Tale cambiamento fu opera del papa Gregorio XIII, Boncompagni; egli sostituì agli antichi ornamenti la grossa pietra, la quale era un meraviglioso smeraldo di carati 404 e mezzo (non 440 come si legge nel Müntz, forse per errore tipografico); i draghi sono il suo stemma gentilizio; le piccole lettere dicevano GREGOR. XIII P. M.

Tutto ciò si apprende dal *Trattato delle gemme* di Pio Naldi, pubblicato in Roma nel 1791; nel quale è anche un disegno dello smeraldo, identico a quello della incisione; altra prova della fedeltà di essa. Ma nessuna notizia ho potuto raccogliere nè dai registri camerali nè da altre fonti, circa i particolari di quel lavoro, e circa la provenienza della straordinaria gemma. Aggiungerò invece, a titolo di aneddoto, che lo smeraldo gregoriano è l'unica gemma dello storico triregno che sia ritornata nella guardaroba pontificia. Ceduta con le altre ai francesi nel 1797, e collocata nel museo di storia naturale in Parigi, fu più tardi destinata da Napoleone I ad ornare il triregno da lui donato a Pio VII. Lo afferma il Muntz, ma giova di confermarlo con la descrizione che ne fece il *Diario di Roma* o *Cracas* del 26 giugno 1805, anche perchè ci procura incidentalmente la conoscenza di un altro storico triregno. « Essendo giunto in Roma il ricco e vaghissimo « triregno, che S. M. I. e R. Napoleone I manda in regalo alla S. di Nostro « Signore, perciò l'Em.° Sig. Card. Giuseppe Fesch, ministro plenipotenziario « della I. M. S. presso questa S. Sede, la sera dello scorso martedì lo presentò « al S. Padre. Questo triregno è di fondo velluto color perla, con tre magnifiche « fascie cisellate e guarnite di rare e grosse pietre colorite di primo colore, « consistente in zaffiri, smeraldi e rubini orientali del Mogola. Queste si « vedono contornate da brillanti di ottima qualità di concia d'Inghilterra « lavorati doppi; sonovi ancora delle fila di perle tutte orientali e sorpren- « denti per la loro eguaglianza. Ciascuna delle suddette fascie viene guar- « nita da due fila di dette perle. Il cuppolino è lavorato di oro guarnito « di rubini e perle, e nella sua sommità posa un grosso smeraldo a foggia « di due monti, da dove elevasi una sorprendente croce di grossi brillanti. « Indi seguono le due code, ecc. ».

Ma la rara gemma non rimase lungamente in quiete; perchè, nel 1809, Napoleone venuto in discordia col papa, gli tolse, insieme allo stato, il triregno donatogli, il quale non tornò in Roma che alla pace generale del 1814.

Straordinaria, come si è visto, era la profusione delle gemme che arricchivano il superbo triregno. Vi si contavano quarantasette diamanti, venticinque smeraldi, ventitrè balasci, venti zaffiri, quattordici rubini e quarantacinque grosse perle; alle quali se ne devono aggiungere seicentoventotto minori impiegate nei cordoni delle sei zone e dei due pendoni, come si apprende dall'inventario del 1570, ed un grandissimo numero di piccole che formavano i campi. L'elegante disposizione di tanta ricchezza fu il merito artistico del Caradosso: sicchè, come giustamente osservò il Müntz, la sua

opera può dirsi piuttosto di gioielliere che di orefice. Un particolare che al gusto odierno apparisce un po' strano, è la quantità dei pendenti, i quali anche per il loro tintinnio, parrebbero poco conformi alla maestà pontificale; ma ogni tempo ha i suoi usi. Giova ricordare che dal secolo duodecimo sino verso la metà del secolo decimoquinto, i più grandi personaggi solevano appiccare agli abiti di cerimonia, veri e propri campanelli. E questo era un privilegio, negato ai nobili minori e molto più ai borghesi. Altrettanto si usò nei paramenti sacri; e si legge che nell'anno 1108 il priore di Cantorbery donava alla propria chiesa una cappa ricamata di oro e guarnita agli orli da centoquaranta campanelli. Relegati finalmente questi sugli abiti dei buffoni di corte, sopravvissero i pendenti di gemme, come altrove, anche nei triregni papali sino ad epoca assai recente, poichè ne erano ornati quelli eseguiti per Pio VI.

Resta ancora a sapersi il valore materiale ed il costo dell'opera. A ciò non soddisfano che in minima parte i registri dell'erario papale, esaminati anche dal Müntz, dai quali non appariscono che pochi acquisti di gemme per un importo complessivo di circa seimila ducati. S'incontrano, è vero, tra il 1508 e il 1510, rilevanti prelevazioni personali del papa, ma senza indicazione dell'oggetto. Però, senza dubbio, la massima parte della spesa fu sostenuta dalla tesoreria segreta, cioè dalla cassa particolare del pontefice, formata da proventi ecclesiastici, specialmente di Dataria, ed usata ad erogazioni di beneficenza, di arte, di favore. Disgraziatamente i registri di questa cassa, per il tempo di Giulio II, non sono conservati.

A tale mancanza però supplisce un documento, al quale si è già fatto accenno. Esso si trova in questo Archivio di Stato; è intitolato « Inventario delle gioie appartenute a papa Leone X, 6 Decembre 1521 », e comincia appunto dal nostro triregno. Non fornisce indicazioni artistiche, limitandosi a raggruppare le gemme secondo la loro specie per ciascuno dei tre cerchi ivi detti « filari »; ma ha il pregio di registrare il valore di ciascuna gemma, spesso desunto dal prezzo di acquisto con la indicazione del nome del venditore. La sua autorità è grandissima, perchè apparisce redatto con l'assistenza del Caradosso, e sarebbe il naturale compimento degli altri due inventari; ma mi astengo dal produrlo, perchè già segnalato dal chiar.mo Pastor, il quale ne preannunziò la pubblicazione; basti trarne quanto è necessario al presente oggetto.

La perizia si riassume nelle cifre seguenti: spettano ai diamanti compresa la iscrizione, duc. venticinquemila quattrocento-quaranta, ai balasci, diciassettemila settecento-cinquanta; agli smeraldi, settemila-cinquanta; agli zaffiri, seimila seicento; alle grosse perle, quattromila cinquecento-novanta; ai rubini, seicento [3]; quindi un valore totale periziato di duc. sessantaduemila e trenta.

[1] Carte Camerali, *Inventari*, Busta I. fasc. 1°.

[2] Nella valutazione di una grossa perla è detto che da Giulio II era stata pagata 300 duc., ma « vale, dice Caradosso, duc. 2,000 »; in quella di un zaffiro si legge « il qual non è pagato, dice Caradosso ».

[3] Devesi avvertire che nella perizia parecchi rubini sono annoverati tra i balasci.

Ma questa cifra non dice tutto; perchè nella perizia mancano quasi interamente le gemme del terzo cerchio e della sommità, come è facile di rilevare raffrontandola col verbale del Caradosso. Nè può supporsi che il documento resti interrotto; perchè vi sono seguitamente periziati i « pendoni » complemento e quasi appendice del triregno. Dunque all'atto della perizia, quelle gemme non si trovavano più al loro luogo; molto probabilmente, per non dire certamente, perchè date in pegno dal papa Leone X per urgenze finanziarie. È notissima la larghezza con la quale egli si valse di tale espediente, allora comune, sovratutto negli ultimi mesi del suo pontificato, per sostenere le spese della guerra contro la Francia [1]. E se così è, possiamo aggiungere che quelle gemme furono riscattate dai suoi successori, perchè si trovano descritte al loro luogo, nell'inventario del 1570. In ogni modo la perizia ha una lacuna che è necessario di colmare: e sembra che possa farsi con ragionevole approssimazione. Guardando ai due cerchi pienamente periziati, si osserva che il loro valore, cioè quello delle gemme in essi contenute, era in ordine decrescente dal basso in alto, come è naturale; sicchè il primo cerchio inferiore ha un valore di trentacinquemila centosessanta ducati, ed il secondo di ventunmila duecentoquaranta. Quindi, sembra verisimile che il terzo cerchio, anche perchè assai piu stretto dei precedenti, non dovesse superare il valore di diecimila ducati. Molto minore poi doveva essere il valore della sommità, le cui gemme erano, senza dubbio, di qualità assai inferiore: e lo comprova il fatto che la maggiore di esse, l'unica rimasta al suo luogo nel decembre 1521, cioè il balascio sorregente la croce, fu valutata nella perizia soltanto duecento ducati. Sembra quindi di non errare, almeno notevolmente, attribuendo alle gemme mancanti e non periziate il valore approssimativo di diecimila ducati in aggiunta ai duemila ottocento indicati per questa parte dalla perizia.

Si è giunti così alla cifra di settantaduemila e trenta ducati; ma occorre ancora di attribuire un valore all'oro ed alle perle minori e piccole, impiegate nei cordoni e nei fondi, e parimenti non periziate, forse per la loro poca importanza: e sembra che possa farsi verisimilmente con circa tremila ducati. In conseguenza il valore totale del triregno, desunto quasi interamente dalla perizia, sarebbe in cifra tonda approssimativa di settantacinquemila ducati, equivalenti materialmente a ottocentosettantacinquemila e novecentoventicinque delle nostre lire [2]. È un bel valore ed apparirebbe molto più rilevante se si potesse apprezzare la differenza del valore di

[1] Lo provano abbondantemente i registri vaticani e numerosi protocolli notarili. Giova citare un caso, perfettamente analogo al nostro; appunto nel 1521, Leone X impegnò al banchiere fiorentino Piero del Bene, il nuovo triregno eseguito per lui, con una parte delle gemme; le altre furono staccate ed impegnate separatamente a Sigismondo Chigi (Arch. Vat., *Diversor. Camer.*, vol. 49, c. 81).

[2] Nel 1510 il ducato di Camera era al taglio di cento per libbra ed a carati ventiquattro di bontà (Garampi, *Osservazioni* etc., p. 51). La libbra romana equivale a grammi 339,072; quindi il ducato pesava grammi 3,390 : 72; che al prezzo dell'oro fino monetario, valutato a lire 3444,44 il chilogrammo, dà lire 11,679.

acquisto di quella somma da allora ad oggi. Ma simili ragguagli allo stato presente degli studi storico-economici peccano necessariamente di arbitrario, come fu dimostrato da persone profondamente versate in simili argomenti [1]; giova quindi di astenersene.

Ma non si deve già credere che la spesa incontrata dal papa ammontasse alla indicata. Anzitutto si può diminuirla con assoluta certezza di ben sedicimila cinquecento ducati. Il famoso balascio già dei duchi di Milano valutato nella perizia a diecimila ducati, nulla costò al papa. La perizia stessa ci informa che un zaffiro valutato ducati quattromila fu pagato dal papa ducati 1,200, ed una grossa perla periziata ducati duemila fu pagata soltanto ducati trecento. L'esecuzione in diamanti che importò ducati duemila non fu pagata come si è visto da papa Giulio, ma dal suo successore. Secondo le indicazioni della perizia, le gemme che risultano comprate da Giulio II importano la spesa di trentaquattromila e cento ducati. Circa le restanti, di tre, valutate complessivamente millecinquecento ducati, si dice che erano già possedute dal papa, circa le altre nulla si dice. Ciò non esclude che parecchie anche di queste fossero comprate; ma è anche assai probabile che non poche fossero già nella guardaroba pontificia la quale ne abbondava, specialmente per i recenti copiosi acquisti di Innocenzo VIII [2], e talune provenissero da doni, legati e sovratutto dagli spogli delle successioni cardinalizie e vescovili. E senza arrischiare cifre, si può ben credere che Giulio II sapesse soddisfare la sua passione per il fasto, senza offendere troppo l'altra, non meno potente in lui, per la parsimonia.

Dinanzi a tali dati, certi i più, altri sommamente probabili, poco importa se Paride De Grassis ci narri che il 26 novembre 1511 il papa gli disse di avere speso in quell'opera oltre a duecentomila ducati. Se non si tratta di malinteso o di qualche errore di amanuense, si dovrà credere che quella mattina il terribile Giulio volesse, o per qualche suo proposito fare una vanteria, o sbizzarrirsi, come talvolta usava, alle spalle del suo cerimoniere [3]. E molto meno deve attendersi ai calcoli del Müntz, il quale accettando in buona fede la somma indicata dal De Grassis, e sin qui è scusabile, e ragguagliandola al quintuplo affermò che la spesa incontrata da Giulio II equivaleva, secondo il valore odierno di acquisto, ad oltre i dieci milioni delle nostre lire.

Ma rimossi simili errori, resta il fatto che il triregno giuliano fu l'opera più grandiosa della oreficeria al servizio dei papi. Anche in questa

[1] Vedi specialmente l'articolo del dott. H. Pogatscher nel periodico *Die Cultur*, Wien, II, 1901, p. 494; ed il Pastor, *Storia*, trad. ital., IV, p. 1ª, p. 344, n. 4.

[2] Müntz, *Les arts à la cour des Papes Innocent VIII etc.* Paris, 1898, p. 114 e sg.

[3] Ne abbiamo pronto un esempio, senza allontanarci dall'argomento. Nel 1505 il papa ordinò che si aggiungesse all'antico triregno, nel punto più visibile, una straordinaria gemma e disse al De Grassis di averla pagata 14,000 ducati; ma poi questi riseppe che proveniva gratuitamente dallo spoglio del card. Ascanio Sforza, morto poc'anzi (De Grassis, *Diaria*, Bibl. Casanat. n. 2143, c. 356). Questa gemma è nel nostro triregno sotto il nome di « marrone » (Vedi pag. 83, nota 4 e *Appendice III*).

circostanza il pontefice ligure mostrò il suo carattere: quella brama di grandezza che non tollerava eguali e poco conosceva misura. L'uomo che nel campo politico voleva essere « il signore e padrone del giuoco del mondo », nel campo dell'arte ordinava a Bramante il maggior tempio dell'universo, a Michelangelo il più superbo dei mausolei pontificali, a Caradosso il più sontuoso dei triregni.

ALESSANDRO FERRAJOLI.

APPENDICE I.

Inventario del triregno di Giulio II eseguito nel 1570.

Adi xxiiij d'aprile 1570.

Inventario e numero e qualità di vari gioie e perle che sonno nel regno di Julio 2° e di Paolo 3° e de la mitra e firmaglio feriale, et altre gioie e robbe che sonno nell'erario di Castel S.to Angelo, consegnate da ms. Pietro Paolo Thomasii, come agente e sustituto in nome et del rev.mo monsignor Pier Giovanni Vaschi arciprete de Mondovj presente, recipiente, di ordine, come asseriscono, di Nostro Signore.

Il regno di Giulio 2°.

Da piedi di detto regno di Julio 2° vi sonno doi filze di perle grossette numero cento setta uno *(sic)* in mezzo delle quali vi sonno lettere de diamanti che dicono: Iulius ligur papa 2us anno II, et per ponti di dette lettere vi sonno tre smiraldi piccoli et tre rubinetti breccia con dua altri rubinetti minori.

Nella prima corona vi sonno zaffiri grandi n° 6, dua de quali sonno a otto facce et quattro a tavola.

Balasci della medesima fattezza n° sei, de i quali uno è tondo a otto canti.

Perle grossette filze dua di n° cento ottanta cinque. In mezzo de i quali vi è un campo di perle piccole et un fioron d'oro con un diamante tavola grande in castone.

Zaffiro uno pendente legato in grampe fatto a faccette.

Un fioron doro con una perla tonda in mezzo.

Uno smiraldo grande tavola in castone con una perla grossa pendente alquanto piana di sotto.

Un altro fioron doro con un smeraldo grande tavola in castone.

Balascio uno pendente detto Marrone.

Una perla tonda in un fioron doro.

Un smeraldo quadro in castone grosso con una perla a pera pendente grossa.

Una rosa di rubini in castone in un fioron doro.

Un diamante tavola in castone, una perla grossa a pera, pendente.

Un marrone di balascio pendente.

Un smeraldo tavola in castone in un fioron doro.

Un zaffiro grosso pendente a otto canti senza foglia.

Una perla tonda in un fioron doro.

Un diamante tavola piccola in castone con una perla pera grossa pendente.
Una rosa di rubini in castone in un fioron doro.
Un smiraldo tavola in castone a faccette con una perla pera pendente grossa.
Una perla tonda in un fioron doro.
Un marrone di balascio grosso pendente.
Un smiraldo tavola grande in castone in fioron doro.
Un altro smiraldo grande quadro alquanto colmo in mezzo con una perla grossa pendente.
Una perla tonda in un fioron doro.
Un marrone grosso di balascio pendente.

20. *Nella 2ª corona di detto regno.*

Un smiraldo grande a faccette a modo di core.
Sei zaffiri, cioè un quadro, doi a faccette et l'altro grande a mandola et dua da otto canti.
Sei balasci tavola quadri.

Seguita il 2° campo di perle.

Due filze di perle un tutto n° cento sessanta uno alquanto piccole, in mezzo delle quali vi è
Un diamante in castone tavola quadro in un fioron doro.
Un smeraldo grande tavola alquanto longhetto e scantonato da una banda con una perla pera alquanto tonda grossa pendente.
Una perla tonda con un fioron doro.
Un diamante in castone grande a oliva a faccette con una perla grossa pera pendente.
Una rosa de rubini in castone in un fioron doro.
Un smiraldo tavola in castone quadro con una perla pera per longo grossa pendente.
Una perla tonda in fioron doro.
Un diamante tavola a faccette in castone con una perla pera pendente grossa.
Un smiraldo colmo in mezzo a faccette grande in un fioron doro.
Un altro smiraldo maggiore con una perla grossa pera pendente.
Una perla tonda in un fioron doro.
Un diamante in castone con una perla pera pendente.
Una rosa de rubini in castone in un fioron doro.
Un diamante triangolo in castone con una perla pera pendente grossa.
Una perla tonda in un fioron doro.
Una rosetta di rubini in castone con una perla pendente.
Un smiraldo grande alquanto colmo in un fioron doro.
Un diamante in castone tavola con una perla pendente.
Una perla tonda in un fioron doro.
Un smiraldo in castone quadro con una perla grossa pendente.
Una rosetta de rubini in castone in un fioron doro.
Un diamante in ponta con una perla longa pendente.
Una perla tonda in un fioron doro.
Un smiraldo in castone grande tavola alquanto longho con una perla grossa pendente.

Nella 3ª corona.

Cinque balasci grandi in castone, cioe dua in quadri perfetti, dua alquanti scantonati a tavola et uno a sei cantoni alquanto colmo.
Un rubino in breccia longho in castone alquanto diacciato.
Sei zaffiri grandi, cioè dua a tavola in castone, dua a otto faccie, con un altro simile maggiore, et uno colmo a faccette.
Un diamante in ponta a faccette grande.

Nel 3° campo di detto regno.

Un vezzo di perle n° in tutto settanta piccole.
Un diamante tavola in un fioron doro.
Una perla tonda in un fioron doro.
Un smiraldo in castone colmo in mezzo et scantonato in un fioron doro.
Una perla tonda in un fioron doro.
Un rubino in castone breccia in un fioron d'oro.
Una perla tonda in un fioron d'oro.
Uno smeraldo colmo in un fioron doro.
Una perla tonda in un fioron doro.
Un rubino tavola in un fioron doro
Una perla tonda in un fioron doro.
Un smeraldo tavola in sei faccie in un fioron d'oro
Una perla tonda in un fiorone.

Seguitano sopra le sopradette gioie in detto campo.

Cinque diamanti cioe dua a tavola e tre a faccette.
Un smiraldo colmo in mezzo in castone et sopra dette gioie ci sonno cinque perle pendenti a pera.

Nel piede del balaustro.

Un smiraldo fatto a core colmo.
Dua diamanti tavola.
Un smiraldo tavola.
Un rubino fatto a core con tre faccie.

Nel balaustro cioè nel bottone.

Due diamanti in ponta, uno ciè a faccetta et l'altro la punta quadra.
Un diamante a core.
Un diamante quadro a tavola et in mezzo di detti diamanti vi sono quattro smiraldi longhetti.

In cima.

Un balascio ovato con la crocetta doro.

Due pendoni di detto regno con li suoi freggi e cinque campanelli doro per ciaschuno in campo di perle, circundato da un freggio di perle maggiori, cio è un pendone n° cento e diece et un altro cento e dua, et in uno delli detti pendoni, cio è in quello di numero di perle 102, ci manca un fiorone da una banda del freggio doro: nel quale pendone ci sonno
Due diamanti piccoli in dua rosette doro smaltate bianco e rosso.
Un diamante quadro in una rosa doro smaltata in rosso.
Un diamante a faccette in un fioron doro.
Un balascio grande et quadro in castone.
Un diamante piccolo tavola in un fioron doro.
Un altro diamante quadro a faccette legato in una rosa doro smaltata in rosso.
Un altro diamante più piccolo in un fioron doro.
Un saffiro a otto canti a faccette in un caston doro.
Un diamantino piccolo a faccette in un fioron doro.
Un diamante quadro sottile in una rosa doro smaltata in rosso.
Un altro diamante più piccolo in una rosa smaltata di rosso e bianco.

Nell'altro pendone.

Dua diamantini piccoli ligati in doi rose doro smaltate di rosso e bianco.
Un diamante tavola a faccette maggiore in una rosa doro smaltata di rosso.
Un diamantino tavola più piccolo in un fioron doro.
Un zaffiro grande in tavola in castone.
Un altro diamante tavola piccolo in un fioron doro.
Un diamante tavola sottile in una rosa doro smaltata di rosso.
Un diamantino piccolo a tavola in un fioron doro.
Un balascio grande tavola in castone doro.
Un diamante triangolo in un fioron doro.
Un diamantino tavola in una rosetta doro smaltata in bianco e rossa.

Appendice II.

Conto del gioielliere Carlo Sartori per avere rinnovato il triregno di Giutio II.

A di 24 decembre 1788.

Il Sagro Palazzo Apostolico deve per l'appresso lavoro, grestimento e spese fatte da me Carlo Sartori, gioielliere per avere rinnovato il triregno di Giulio II, estratto da Castel S. Angelo da S. E. Rev.ma Monsig.e Lancellotti, maggiordomo, d'ordine di S. S. Papa Pio VI.

(Segue un elenco delle gemme aggiunte alle antiche per il costo complessivo di scudi 1822:75).

Fattura della prima fascia di argento dorato composta di due fila di perle grosse orientali infilate e fermate con filo di argento fino che formano cordone alla medesima con pianetto sotto, tutto di pezzi n. 32 smaltati verde, in mezzo dei quali un castone con rubinetto che ferma detti pezzi ed in mezzo alla medesima un castone con zaffiro e n. 32 lettere tutte di diamanti legati a tocco con i rispettivi punti simili indicanti le seguenti parole *Ex munificentia Pii Sexti P. O. M.. anno XIV*, con tutto il fondo della fascia tessuto di perlette infilate e fermate con filo di argento per renderle sicure e di veruna perdita.

Sopra la detta fascia la prima corona composta di n. 8 cartelline e punte framezzo, il tutto di argento dorato e contornate di oro intagliato di lustro tessute di perle infilate e fermate con filo di argento fino; in mezzo a dette cartelline n. 8 castoni grandissimi e n. 8 sopra i suddetti più piccoli e n. 2 specie di ametiste per cartellina, quali giuocano sopra le punte una perla tonda che forma palla con perni d'oro a quadrelli, e ad ogni punta in mezzo dei castoni, con diverse pietre e diamanti, n. 16 perle grosse a pendere con castoncini di diamanti, maglie e contromaglie per renderle movibili, il tutto legato in oro intagliati e ben puliti con foglia sotto alli rispettivi colori ed a ogni castone un pezzo a vite per fermarli e renderli sicuri in tutto Scudi 700.

Fattura della seconda fascia in tutto e per tutto come sopra: in mezzo a detta n. 16 castoni grossi legati tutti in oro intagliati per fermarli: framezzo a quali, n. 16 castoni mezzani con balasci e due detti piccoli laterali per ciascuno, sopra la detta corona composta e lavorata in tutto come la suddetta con n. 2 goccie di smeraldo per cartellina, in tutto . . . . . Scudi 700

Fattura della terza fascia e corona fatta e lavorata in tutto e per tutto come sopra con goccie di balasci nelle cartelline e goccie di grisolite nelle punte framezzo a dette cartelline n. 16 topazi con altri piccoli laterali framezzo le n. 16 pietre grosse della fascia, in tutto . . . . . Scudi 700

Nella cima del detto triregno una base di oro con aquile che sostengono un grossissimo smeraldo con n. 3 castoni guarniti di diamanti e smeraldi framezzo le aquile e n. 8 perle grosse a pendere che cadono sopra il cupolino con rubini maglie e contromaglie di oro per renderli movibili. Sopra il detto smeraldo grosso uno smeraldo lavorato a meloncino che forma basetta alla croce di diamanti legati a tocco e a giorno con le testate di opali, in tutto . . . . . Scudi 150

Nelle code un filo di perle orientali quale gira attorno delle medesime e forma cordone legate come sopra, con pezzi smaltati e castoni con rubini che formano pianetto alle medesime in mezzo a detto un ornato di gusto antico d'argento dorato filettato d'oro intagliato di lustro con perle legate come sopra n. 12 castoni grossi d'oro intagliato, a sei de li quali una rosa di perle orientali e n. 22 castoni piccoli con amatiste ripartiti in detto ornato: pel fondo n. 4 perle a sedere, ed a piedi delle medesime due targhe di oro in bassorilievo cisellate con crocette, sopra il triregno di d.^e^ di rose d'Olanda e lo stemma di Nostro Signore smaltato a colori con cerniera d'oro da capo per levarle e metterle, in tutto . . . . . Scudi 500

N. 50 rose di Olanda nelle crocette . . . . . Scudi 5

Nel fondo di d.^o^ triregno una quantità di perle scaramazze infilate in corda di budello e stabilite nel tamburro o sia fondo di detto triregno dal ricamatore con diverse striscie di tocco d'argento per guarnire detto fondo per mancanza di perle, e dette striscie formate con n... (*sic*) castoni di zaffiretti invitati e fermati con madreviti Scudi 230

In tutto Scudi	4827 : 75
avuti in conto	4000
rest.	827 : 75

(Per questa somma è tratto il mandato).

Appendice III.

Il Marrone.

La piccola storia di questa gemma è stata narrata recentemente dal chiar.mo Rodocanachi (*Rome sous Jules II et Léon X.* Paris 1912, pp. 18–19); la riassumo con qualche aggiunta.

La gemma si trovava nella guardaroba del cardinale Ascanio Sforza alla sua morte avvenuta in Roma nel maggio del 1505, e venne in potere di Giulio II a titolo di « spoglio », come già si è accennato. I figli di Ludovico il Moro erano allora adolescenti e profughi; però Massimiliano tornato al dominio paterno sulla fine del 1512, profittò della sede vacante, presto seguita, per chiederne la restituzione al Sacro Collegio, insieme ad una croce preziosa parimenti incamerata.

Per mezzo del suo ambasciatore in Roma, Marino Caracciolo, egli sosteneva che quegli oggetti erano proprietà della casa ducale, e che solo fortuitamente si erano trovati nelle mani del cardinale Ascanio. La risposta del S. Collegio fu che gli oggetti erano nel Castel S. Angelo, e che non potevano estrarsi per opposizione del castellano, « ma ciascuno di loro Signorie Rev.me promise che chi sarà Pontefice li restituirà a V. Eccellentia ».

Il Rodocanachi aggiunge: « Léon X fut élu le 11 mars; le 15, les cardinaux protecteurs des grands ordres monastiques, allèrent lui rappeler la promesse qu'il avait fait comme les autres cardinaux; l'envoyé milanais multiplia ses démarches; ce fut vainement... Qu'advint-il du rubis? ». Qui vi è qualche osservazione a fare; primieramente il discorso al nuovo papa

fu fatto non il 15 marzo, ma il 25; in secondo luogo i cardinali ai quali si accenna, non erano i protettori degli ordini monastici, che in questa faccenda, come è chiaro, non entravano per nulla, ma i protettori del duca Massimiliano Sforza, primo tra i quali lo svizzero card.e Schinner, vescovo di Sion; finalmente non è conforme al vero che Leone X, prima di essere eletto, avesse promesso la restituzione degli oggetti reclamati dallo Sforza.

Ecco ciò che il Caracciolo scriveva al duca nel suindicato giorno 25 marzo: « È stato « hozi parlato a Nostro Signore circa lo Marrone et la Croce, et factoli intendere come « avanti lo ingresso del Conclave era stato promesso da li Signori Cardinali che chi seria « Papa lo restituiria. Sua Santità ha resposto che essendo in quel tempo, come è vero, « infermo non se li trovò a tal deliberatione, et che intenderà et farà el debito » (Milano, *Archivio di Stato*).

E questa è l'ultima menzione di tale argomento che ho incontrato nel carteggio del Caracciolo; quindi per mia parte ignoro se egli « multiplia ses démarches », ed a quale specie di composizione si venisse col Papa. Ma il Marrone restò nel triregno, perchè non sembra dubbio che sia registrato, sebbene con diversa denominazione, nell'inventario del 1521. « *Item* una spinella ciottola che fu del card. Ascanio, quale è nel primo et più basso « filone, et costò anticamente alli Signori Duchi de Milano ducati diecimila ». E così è soddisfatto il desiderio del Rodocanachi circa la sorte del Marrone.

Aggiungerò che si conosce anche il peso della storica gemma, mercè il seguente documento che si trova nella Trivulziana in Milano: « Zoie impegnate che erano de lo « ill.mo sig. Duca Ludovico (il Moro); *videlicet*... Il balascio chiamato el Marrone: pesa « onze una, denari due, grani ventono; estimato ducati decemilia. In man de m.r Francesco « da Roma per duc. cinquemilia; potria esser in man de monsig.r Ascanio » (*Archivio Storico Lombardo*, 1a ser., vol. 3, anno 1876, p. 530). Il peso indicato equivale in misura moderna a grammi 32, 893 508, pari a carati d'Olanda 159, 3.

IL MITO DI PIGMALIONE

(Memoria premiata nel Concorso Poletti, scritto di Scultura).

PUBLIO OVIDIO nel libro decimo del suo poema *Le Metamorfosi*, narra la favola arguta, acuta e profonda di Pigmalione, e nell'esametro agile e sonoro il mito dello scultore antichissimo apparisce vivo di una vita imperitura e rivelatore di verità.

Così canta il poeta latino:

Pigmalione, perchè aveva veduto le Propetidi trascorrere la vita in opere scellerate, offeso dai vizi che la natura diede innumerevoli all'anima femminile, viveva celibe, senza sposa, ed era da gran tempo privo della compagna del talamo.

Frattanto con arte veramente meravigliosa scolpì un candido avorio, cui diede una bellezza con la quale mai alcuna donna poteva nascere: quindi concepì amore per l'opera sua.

L'aspetto di lei è di Vergine verace, ma crederesti aver vita e ti sembrerebbe volesse muoversi, se il pudore non la trattenesse: tanto l'arte si cela sotto la forma mirabile!

Pigmalione l'ammira e nel petto suo arde e vibra una fiamma per il corpo simulato. Spesso protende la mano per sperimentare se l'opera da lui composta è carne viva o avorio: nè tuttavia osa confessare che sia avorio.

La bacia e si illude che al suo bacio risponda: ed ora le parla ed ora la serra fra le sue braccia.

Immagina che le sue dita stringano troppo fortemente le belle carni nella carezza e teme che il lividore rimanga impresso nelle membra.

Ed ora studia lusinghe carezzevoli, ora le offre i doni cari alle fanciulle, conchiglie, pietruzze lucide, piccoli uccelli e fiori di mille colori e gigli e sfere dipinte e lacrime cadute dal tronco delle Eliadi (gocce di ambra).

Nè basta: la cinse anche di tessuti preziosi; alle dita di lei pose gemme, al collo superbe collane, alle orecchie leggeri anelli, al petto monili d'oro: tutto le si addice e nuda appare non meno bella.

L'adagia su coltri, che tinse la porpora Sidonia; e la chiama compagna del letto suo, la contempla con il collo reclinato su morbide piume, quasi fosse sensibile.

Era la festa di Venere, Cipro tutta celebrava questa giornata insigne e le giovenche percosse in sulla nivea cervice erano cadute, con le ricurve corna fasciate d'oro:

Fumavano gl'incensi, quando Pigmalione deposta la sua offerta sull'altare stette immobile e con voce tremante disse: Grandi Iddii, se ogni cosa potete concedere, sia mia consorte (è il mio desiderio) una simile all'avorio (non osava Pigmalione dire la Vergine d'avorio)!

L'intese Venere; la bionda Venere, presente alle sue feste; intese che cosa volessero i suoi voti, e, come presagio d'amica divinità, tre volte sfolgorò la fiamma e si levò acuta per l'aere.

Come quegli ritornò, corse al simulacro della sua fanciulla, e curvandosi sul letto le diede baci: parvegli allora che l'avorio si facesse tiepido.

Appressa di nuovo le labbra, anche il petto le preme la mano: l'avorio sotto la carezza si fa tenero e, deposta l'antica durezza si ammorbidisce sotto le dita e palpita.

Così la cera dell'Imetto si ammollisce al calore del giorno e tocca dal pollice dell'artefice in mille forme si piega, si adatta a mille usi.

Pigmalione mentre esulta e stupisce, timidamente teme di essere deluso dall'inganno; ora è ebbro d'amore, ora con la mano tenta l'indagine per sapere se siano paghi i suoi voti.

Ed ecco l'avorio divenire carne ed ossa; le vene palpate si inturgidano e battono. Allora soltanto l'artista di Pafo prorompe in parole fervide di gratitudine e attesta riconoscenza a Venere e finalmente con le sue labbra preme labbra non false.

La Vergine intese i baci ch'Egli le dava: ed arrossì ed alzando gli occhi timidi alla luce, vide il cielo e il suo amante.

La Dea che fece l'imene, l'onorò di sua presenza: e quando nove volte la luna ebbe riunito i suoi corni in un disco luminoso, la fanciulla generò Pafo, donde l'isola ebbe nome.

In ogni artista rivive lo spirito di Pigmalione antico. L'artista sente più che il desiderio, il bisogno di tradurre in una forma viva il sogno vago che sorge in ogni anima di artefice, quel sogno generato dal suo spirito e che dà carattere singolare alla tendenza del temperamento. Il temperamento spinge la mente ad osservare l'armonia della natura e i fenomeni che da questa derivano; e l'uomo che nel suo spirito infaticabile ha conosciuto la vita composta di dolore e di gioia, e l'ansia che spinge ogni persona verso un bene futuro, verso gioie nuove fra il tormento di una bramosia incessante di luce e di verità; che ha scrutato tutte le passioni, le energie e le fiacchezze, egli che tutto sè protende nell'indagine oscura di quell'IO intimo che l'Oracolo ellenico comandò a ogni uomo di conoscere, s'appresterà con tutta sua possa a dare forma concreta alla mirabile visione che ha palesato

per un attimo luminoso e fuggente agli occhi dell'anima sua una vita nuova, più alta e gagliarda quasi terribile nella intensità e nella grandezza, la vita dell'idea che è eterna, delle forme non corruttibili, ma pure e perfette nella vicenda degli anni, nei costumi dei popoli.

Così l'artista sente nel cuor suo il palpito di una vita sovrumana, la vita della *chimera* fatale che sotto le belle unghiate mani scrutò con occhi divini l'agonia degli eroi che si accinsero a risolvere l'oscuro enigma di vita e di morte, e implacabile vide spegnersi coloro che non seppero dire la parola sola che è eterna, ed invano lottarono per rendere imperituro in una forma di bellezza il sogno che divorava il loro cuore.

Il sogno dello scultore è la forma viva e palpitante, e più che le superficie ed i piani, più che le anatomie e le costruzioni, è il sentimento che vibra e si diffonde da ogni corpo, quel sentimento che è il carattere singolare di ogni persona, di ogni animale, di ogni cosa. Nel sogno la plastica emerge conquistatrice per virtù della sensazione, e mentre l'artista con gli occhi dell'anima finge l'armonia delle parti e scruta i dettagli di vigore o di finezza o di eleganza, il cuor suo è pur sempre affascinato dal sentimento racchiuso in quella forma, dal sentimento che è come la parola di vita, il grido che palesa lo spirito impetuoso nella materia inerte. E quando nel mito antichissimo e meraviglioso, Pigmalione invocava da Venere che la statua composta dalle mani industriose e cara al cuore ardente, come una donna di giovinezza e di passione, avesse vita umana, egli esprimeva nel simbolo eterno il desiderio di ogni artefice alacre, la bramosia che nella materia fredda si trasfondesse il palpito impetuoso del petto vasto, e per un prodigio il sentimento dell'operatore animasse la pietra o il metallo.

Par che in ogni impronta di pollice, in ogni colpo di scalpello si trasfonda un'onda di sangue caldo, una vibrazione muscolare, un rilievo anatomico, una parte del corpo vivo nella materia, e la materia a poco a poco si scrolli dal gelo originario, si accenda, abbia respiro e movimento, quasi una parte degli spiriti e del sangue umano passasse misteriosamente nel blocco. E il miracolo nuovo avviene per virtù del sentimento che è l'anima delle forme.

Nella ricerca affannosa per tradurre nella realtà un'idea, lo scultore, penetrato dal sentimento, segue la visione senza posa, e mentre il pensiero precorre l'azione egli intravede la forma vivace nel macigno bianco e duro, e vede l'immagine chiusa nella materia che la circonda quasi una persona viva serrata in un carcere marmoreo. Con ansia indicibile, a simiglianza di un cavaliere antico, di un cavaliere dei romanzi eroici e delle leggende cavalleresche, partito per la liberazione e per la salvezza di una bella donna chiusa in un castello munito di difese salde da un incantatore malvagio, l'artefice si accinge all'opera e incomincia la lotta aspra contro la materia tenace che ricopre e nasconde agli occhi suoi la visione. Con impeto più che umano percuote col ferro di tempra salda, con lo scalpello il marmo che si frange e sbalza in scheggie sotto i colpi sicuri, e la forma vagheggiata, cara al cuor suo, emerge lenta, da prima vaga poi sempre più precisa,

netta e certa, ed apparisce finalmente tra la fatica delle mani quale gli occhi dell'anima la videro in un attimo di rapimento ineffabile.

Così dai tempi remoti delle civiltà lontanissimi a noi, l'uomo imprimendo il contorno di un'ombra nel sasso, o intagliando il profilo dell'alce sul corno del cervo abbattuto, o sulla roccia scabra segnando la linea caratteristica dell'orso delle caverne o del mamouth; così da quelle età oscure l'uomo mosse attraverso i secoli portando ed esprimendo il senso della forma, l'orma di una cosa veduta, l'impronta della vita, e fino alla Iddia di Fidia e al Profeta di Michelangiolo fu tutto uno sforzo continuo, costante, tenace, gagliardo, fu un'ansia grave e ardente d'infondere spiriti eterni nella materia opaca e inerte, di ravvivare con fervore umano le cose morte. Il pensiero nelle maniere dell'arte seguì l'evoluzione delle idee, e la vicenda delle civiltà e specchiò con precisione maggiore che non la luce di un cristallo terso, le fasi dei popoli e le variazioni dei concetti filosofici e dei costumi. E però nelle rappresentazioni artistiche hanno rilievo visibile e chiaro tutte le cose che ebbero vita fugace e tutte le cose che dimorano eterne, le costumanze effimere e le forme imperiture. L'arte condusse l'uomo a dare pensiero e sentimento a tutte le cose vive in quanto erano dominio della propria sensibilità, e le immagini furono come un alfabeto inesauribile in cui la figura umana e le sue espressioni, le piante e gli animali, sono le lettere sempre armonizzabili in nuove forme, sono i canti di tutte le verità annunziate, di tutti i simboli e di tutti gli adornamenti della vita.

Nella lunga evoluzione del pensiero umano, l'idea della bellezza plastica volgendo costantemente verso orizzonti nuovi suscitò nelle anime degli artefici la necessità di dare forma visibile alla visione concepita, appagando in tal guisa il senso naturale della riproduzione con la ripetizione della propria immagine resa ideale, tramutata in simbolo significativo, in sintesi delle aspirazioni di un tempo dei bisogni di una civiltà. Così la scultura si palesò quale mezzo per diffondere un'idea di bellezza o un concetto sociale nella maniera più tangibile, nella rappresentazione del corpo umano nei suoi momenti diversi di voluttà o di angoscia, di ardimento o di viltà, di sacrificio divino o di turpitudine bestiale; e raffigurò la vita umana nelle età diverse e dall'anatomia del corpo mostrò i caratteri singolari della stirpe.

La scultura non fu accademia, cioè rappresentazione del bello ridotto ad una formula precisa, nelle età migliori dei popoli, nelle civiltà più fiorenti; ma fu la trasfigurazione eroica della vita, fu l'inno marmoreo o bronzeo che l'uomo mortale elevò alla bellezza eterna. Dalla volontà tenace e dall'ambizione maravigliosa di prolungare la vita oltre i confini del tempo sorsero le opere superbe che rendono vivi dopo tanti secoli popoli lontanissimi a noi; e noi ascoltiamo la parola degli Egizi e dei Caldei scorgendo gli intagli delle tombe e delle muraglie più e meglio che se alcuno di loro ci parlasse con la sua favella umana. Poichè l'arte, la sfinge dalle belle unghiate mani, palesò agli artefici la visione che supera il tempo, la palesò racchiusa nel macigno bianco e compatto e attese col riso fascinatore delle sue labbra rosse che la lunga epica lotta avesse fine. Vide gli eroi com-

battere per affermare tra le fusioni di fiamma dei metalli preziosi e l'urto degli scalpelli sonori la bellezza di un'idea e conobbe l'angoscia che uccide, il martirio che consuma, la disperazione che abbatte l'artista innanzi al marmo ribelle alla preghiera, alla violenza, allo sforzo perenne. Pure da questo sforzo costante, dalla lotta cruda e piena di ansia, dalla vasta tensione delle più fiere energie scaturì l'opera d'arte che poscia visse immortale nei secoli e rivelò i fasti della vita e dei costumi di un popolo, tramandando ai posteri in eredità di amore e di ardore il tesoro e la tradizione delle leggi dell'armonia e dell'estetica.

Quando Leonardo sentendo la malinconia fasciare il suo gran cuore rivolgeva al tempo l'invocazione desolata, in quell'ora di dubbio l'uomo stanco dimenticò la virtù dell'artefice infaticabile.

— O tempo, consumatore delle cose, o invidiosa antichità, tu distruggi tutte le cose! e consumate tutte le cose dai duri denti della vecchiezza, a poco a poco, con lenta morte! Elena, quando si specchiava vedendo le vizze grinze del suo viso, fatte per la vecchiezza, piange e pensa, perchè fu rapita due volte.

O tempo consumatore delle cose, e o invidiosa antichità, per la quale tutte le cose sono consumate!

Pur nella tristezza di questa sconsolata invocazione l'artefice rivelava il suo sogno sublime, e la visione di Elena sorgeva non logorata dalle rughe, ma fulgida di giovinezza eterna quale balenò nei versi di Omero e nelle remote pitture murali. Poichè nel cuore di Leonardo dimorava eterna la sua sublime preghiera: — Tu, o Iddio, ci vendi tutti i beni per prezzo di fatica!

E il prezzo di fatica era ed è l'opera che vince il tempo distruggitore, che intaglia nel marmo un' Elena immune dai segni degli anni e dalle rovine dell'età, che rende la bellezza superiore alle vicende della vita ed affida ai marmi ed ai metalli la parola consolatrice, il verbo che sarà gioia di coloro che verranno.

— Fate delle musiche — ammoniva Socrate ai discepoli e Platone ripeteva il pensiero profondo, il concetto animatore. E tutta la scultura è una musica di parti armoniosamente raccolte in un concetto unico, è un canto di giovinezza, è un trionfo di energia e di vigore. Pigmalione, che ha scolpito la sua Galatea, invoca da Venere, la Iddia dalle forme musicali, il miracolo di suscitare la vita dell'immagine che egli scolpì con la fatica delle mani e più con l'ansia del cuore fervido. Donava monili e fiori e gemme alla creatura immota che pur gli apparve palpitante nel sogno e le offerte d'amore sono come i doni votivi consacrati alla divinità. Il mito ha significato profondo di vita; le cose più belle e più preziose, i fiori dei suoi pensieri rinnovellati da una primavera di passione, le gemme delle sue opere feconde, l'artefice offre alla creatura generata dal suo sogno, alla creatura ancor fredda nella pietra, ma che la lunga adorazione animerà. Nel mito è la gloria dell'alta impresa a cui si accinsero gli eroi che vinsero nella lotta difficile e vissero nel tempo distruggitore. Così ogni artista in cui rivive lo

spirito di Pigmalione antico, spera che il prodigio si compia ancora e che l'opera sua viva agli occhi e nel cuore dei contemporanei e dei futuri. E attraverso i secoli il mito che piacque ad Ovidio e suonò così dolce nell'esametro latino, si ricongiunge con la bella leggenda che il Rinascimento compose a circondare di mistero e di luce il Profeta emerso con robustezza sovrumana dal candore del marmo. La leggenda è di poesia e di verità; è come un grido di passione che percorrendo la moltitudine degli anni ci raggiunge con un accento così verace da suscitare un brivido di commozione e un palpito veemente nei cuori nostri che sanno le tristezze, le lotte travagliose e le speranze. Noi vediamo ancora il ferreo Buonarroti solo e selvaggio innanzi al marmo donde trasse il Profeta gigantesco, il Mosè divino ed umano, il custode austero di verità eterne, e nell'ombra balena il martello pesante, stretto dal pugno gagliardo, e piomba sul ginocchio del Nume: udiamo ancora la voce roca per la gran fiamma che consuma il cuore indomabile. E quella voce grida al Titano: « Parla! » e in verità il Titano parlò in quell'ora e per sempre: il Profeta annunziò le verità eterne: il Legislatore impose una legge di disciplina dura e di perfezione ardua. Il Titano percosso dal maglio parlò e la sua voce ancora ci fa tremare il cuore.

GUIDO CALORI.

CONCORSI ACCADEMICI.

MCMXII.

I.

CONCORSO POLETTI IN ARCHITETTURA.

Bandito il 28 febbraio 1911 e giudicato l'8 gennaio 1912.
Premi — 1° premio: Pensione quadriennale di L. 85 mensili.
2° premio: L. 500 per una sola volta.
Premiato — Sig. Vittorio Invernizzi (pensione).

RELAZIONE.

Per il concorso fra studenti di Architettura della fondazione instituita nella insigne Accademia di S. Luca dall'Architetto Poletti col titolo di « Concorso Poletti in Architettura », indetto per l'anno 1911, il tema assegnato e pubblicato col manifesto in data 28 febbraio 1911 fu il seguente:

« Progetto di un edificio di non vaste proporzioni, di carattere monumentale, in onore « di Dante Alighieri, destinato a contenere in due o più piani: una scelta Biblioteca Dan- « tesca; una raccolta di cimeli e memorie riferentisi al sommo Poeta; una sala per confe- « renze e locali accessori, come vestibolo, scalone, qualche ambiente di ufficio, una o due « sale per ricevimento di sovrani, ecc.

« L'edificio dovrà sorgere in Roma sul Lungotevere Tordinona, presso il ponte ricordato « nel Poema Dantesco, nell'isolato trapezoidale simmetrico segnato in rosso sulla pianta del « piano regolatore di Roma, avente la fronte a Nord sul Lungotevere Tordinona, lunga « m. 55; l'altra posteriore e parallela lunga m. 75 e la profondità normale al Lungotevere « di m. 40.

« La detta area, tutta contornata da strada, potrà essere delimitata da una decorosa cin- « tura di cancellata, balaustrata, ecc., e nelle parti, che rimanessero eventualmente scoperte « attorno all'edificio, si disegneranno ajuole a giardino, scalee, ecc.

« Il progetto consisterà:

« *a*) nella pianta dei vari piani nella scala di 1 : 100;

« *b*) nelle fronti, fianchi e sezioni nella stessa o in maggiore proporzione;

« *c*) in una veduta prospettiva a colori;

« *d*) in qualche particolare della decorazione ed arredamento interno e della architet- « tura esterna nella scala dal 5 al 10 per cento ».

Il carattere così altamente civile del tema sembrava veramente atto a suscitare l'immaginazione dei giovani architetti, nella glorificazione — intesa in senso nobilmente utile agli studi — del sommo poeta, nume tutelare della nostra patria, nella suggestione dell'ambiente, che tanta storia rammenta e riassume, presso al « monte » ed al fiume cantati da Dante, presso alla mole Adriana ed alla Cupola di S. Pietro che si disegnano nei dorati tramonti romani. E sarebbe stata quindi legittima l'aspettazione di una bella gara d'arte tra un numero veramente notevole di concorrenti.

Così non è stato, ed è invece mancata questa numerosa adesione al concorso dei giovani architetti. Forse in essi ha prevalso il timore per l'elevatezza del concetto che inspirava il tema, ed

« all'alta fantasia qui mancò possa ».

È in generale nei giovani, sia per l'indole loro, sia per l'imperfetta educazione artistica che si dà negli Istituti Superiori d'insegnamento, ancora insito il pregiudizio che solo nella grande mole e nella complessità, se non pur nella faraggine, della concezione architettonica possa aversi espressione monumentale. Così forse per essi tra l'altissimo significato del tema ed i suoi dati concreti che richiedevano una pratica destinazione utile, e stabilivano per essa ambienti ben determinati e contenevano l'edificio entro un'area non vastissima, appariva uno squilibrio che li ha sgomentati e li ha ritratti dallo studio. L'antica Accademia si è questa volta mostrata, per modernità d'intenti, più giovane dei giovani artisti.

S'inscrissero al concorso, in conformità con le norme fissate, otto studenti di Architettura, ma di essi uno soltanto, il signor Vittorio Invernizzi, studente nel prim'anno del corso di Architettura nell'Istituto di Belle Arti di Roma, ha presentato il progetto nel tempo stabilito dal bando di concorso.

L'edificio da lui progettato si compone di due piani principali, un piano terreno rilevato ed un piano superiore, e di due secondari, cioè uno sotterraneo ed un piano attico limitato alla sola parte anteriore e centrale del fabbricato. Sulla fronte verso il Lungotevere, che occupa tutto il lato disponibile, ma è notevolmente indietro dalla linea stradale, trovasi il principale ingresso; sul lato posteriore è il secondo ingresso di minore importanza, oltre a due di servizio.

La pianta del pianterreno ha nell'avancorpo centrale un portico ed un'ampio vestibolo, cui segue, sempre in asse con l'ingresso principale, la scala di accesso al piano superiore. Il corpo di destra è occupato da una sala di conferenze e da un museo composto di tre sale, il corpo di sinistra dalla biblioteca, con due grandi sale di lettura, una sala del catalogo, un magazzino di libri, a cui altre sale per magazzini e locali annessi si aggiungono nel sotterraneo.

Il piano superiore ha anteriormente un salone dei festeggiamenti nel mezzo, una sala di ricevimento a destra, una sala del Consiglio a sinistra; posteriormente locali per uffici di direzione del museo e della biblioteca ed appartamenti di abitazione dei direttori, a cui si accede mediante due scale secondarie poste sul retroprospetto.

Questo organismo planimetrico, pur non offrendo nulla di molto originale e di molto geniale nella composizione, si presenta con qualità di insieme abbastanza serie, di buona ossatura costruttiva ed architettonica, di divisione chiara dei vari reparti e dei vari servizi, che si aggruppano intorno ai quattro lati della galleria ed hanno nei piani superiori accesso dalla scala principale e da quelle secondarie senza falsi percorsi e senza ingombri ed intersecazioni. Non mancano tuttavia difetti notevoli. Come soluzione generale di planimetria è da ritenere eccessiva la tendenza a dare sviluppo in numero ed in superficie ai locali richiesti, sì da occupare la quasi totalità dell'area assegnata, sacrificando all'interno le condizioni di illuminazione e di continuità di visuali, all'esterno addossandosi ai confini stradali, escludendo ogni zona di giardino che avrebbe potuto isolare entro una verde cornice l'edificio. Ed in questo addossamento è completamente trascurata la risoluzione architettonica del fianco, il quale assume una così artificiosa conformazione a scala di sporgenze successive, che il suo alzato (che opportunamente l'Invernizzi ha dimenticato di presentare), dovrebbe necessariamente apparire nella forma più inarmonica ed infelicemente irregolare.

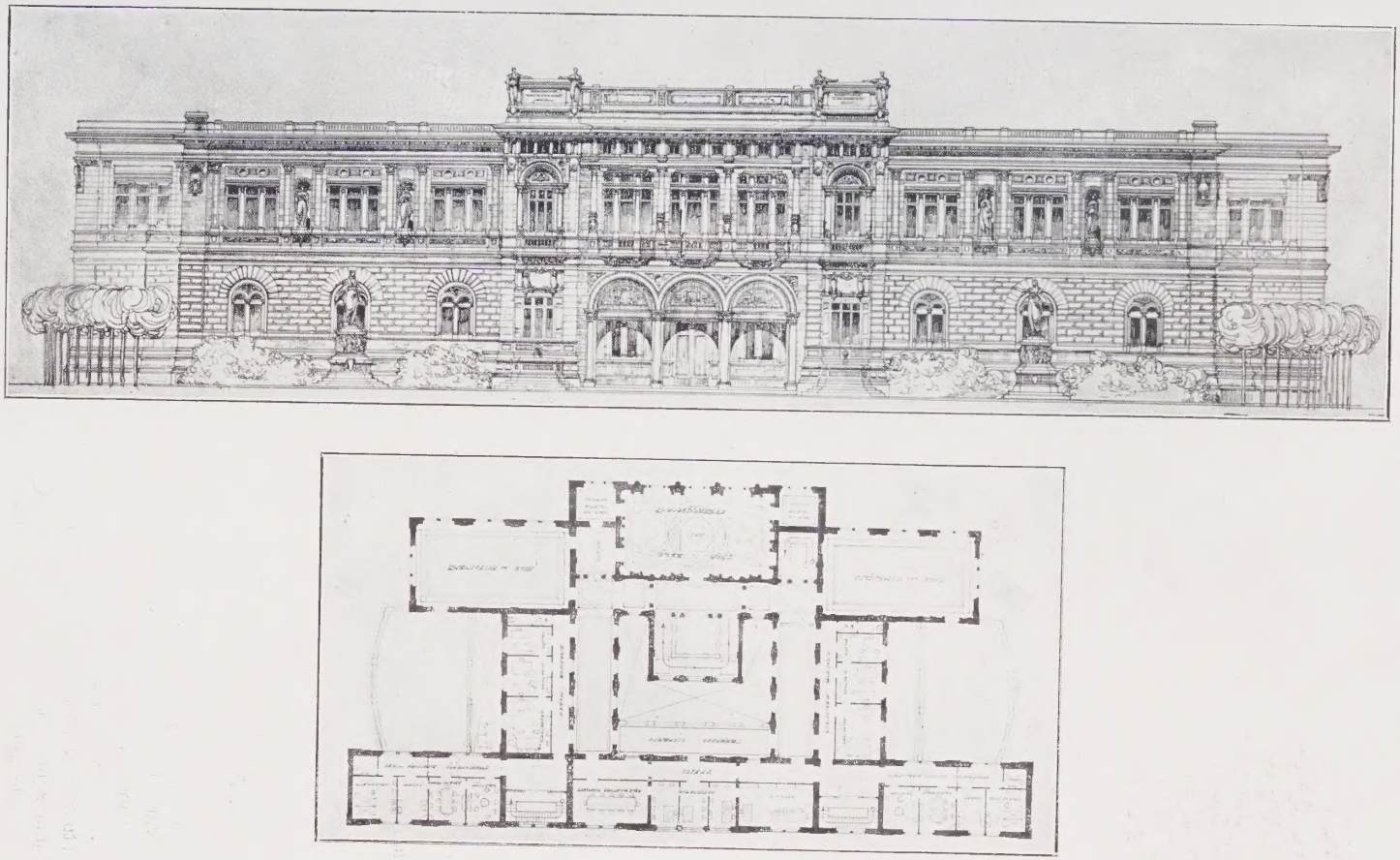


Fig. 40. — Progetto di Vittorio Invernizzi. — Concorso Poletti 1911.

Come generale espressione del programma e come concetto di distribuzione degli ambienti, a molte buone qualità corrispondono inconvenienti vari. Così la sala delle conferenze, isolata nel pianoterra e priva di ogni locale accessorio, meglio avrebbe forse potuto trovare posto nel « giro » delle sale di ricevimento e di feste che sono state poste al primo piano così il servizio della biblioteca avrebbe dovuto avere migliore collocamento coi magazzini dei libri del piano terreno e del primo piano.

Ma la maggiore deficienza è data dalle condizioni di illuminazione. Scarsa è questa nella sala di lettura che trovasi sul prospetto, le cui finestre bifore (le quali in pianta non corrispondono affatto come dimensione al disegno della facciata) sono così piccole e così basse da risultare completamente insufficienti. E nell'interno i cortili di larghezza minima da tre a quattro metri — tanto che nessun Regolamento edilizio potrebbe permetterli — costituiscono unico mezzo di luce per sale importantissime del pianterreno come il locale del catalogo, ed una sala del museo, che aprono su di essi una finestra soltanto.

L'esterno dell'edificio è inspirato ad uno stile del quattrocento fiorentino, trattato in molti particolari con senso moderno, ed applicato ad un concetto di un grande movimento di masse cui non è estraneo il seicento.

Ma la fusione e l'assimilazione di queste diverse tendenze stilistiche è abbastanza riuscita ed è ottenuta, non invero con grande originalità, ma con giusto ed equilibrato criterio artistico e con un buon gusto che sono, in un giovane, veramente commendevoli. Sono buoni i rapporti generali delle masse, per quanto il piano superiore sembri un po' meschino in confronto della zona basamentale; elegante il motivo centrale del portico e del loggiato sovrastante. Alquanto insignificante è invece il prospetto secondario, nel cui corpo centrale s'immiserisce il concetto architettonico del mezzo della facciata principale.

L'espressione architettonica e decorativa dell'interno come appare dalla sezione presentata, è molto meno felice di quella all'esterno. Risulta evidente la meschinità della scala, che impropriamente si dice scalone; ed appare la deficienza dell'altezza dei piani in rapporto con la superficie dei principali ambienti, chè per sale di m. 8,50 × 15,50, quali sono la sala di lettura e quella delle conferenze al piano terreno, delle feste al primo piano, si hanno altezze libere di circa m. 6 per le prime, di m. 5,50 per quest'ultima.

Non più dunque è questione di monumentalità, ma di armonica proporzione, di buona apparenza dei principali ambienti dell'edificio.

Queste le principali impressioni sulla concezione architettonica e decorativa dell'edificio progettato. Quanto al modo con cui essa è espressa, alla forma grafica delle tavole presentate, può dirsi che queste mostrino una bella franchezza ed abilità di mano, anche se non accuratissima ne sia tutta l'esecuzione. E maggiormente tali qualità appaiono nel disegno delle parti scultorie e ornamentali, ad esempio nel monumento all'Alighieri, che nella variante al prospetto è posto nella parte anteriore, delineato con bravura e con spirito. Molto meno riusciti tuttavia dei disegni di prospetti sono per questo rapporto dell'esecuzione la prospettiva ed i particolari.

Riprova di queste qualità disegnative è data dal progetto di *ex-tempore*, dall'Invernizzi sviluppato in conformità alle disposizioni del programma di concorso, trattando, tanto per la composizione architettonica quanto pei dettagli, il tema assegnatogli di « *Un garage* ». Anche qui il lavoro è svolto con giusto equilibrio e nei motivi adottati e nella trattazione grafica si riannoda direttamente alla espressione del tema principale del concorso.

Riassumendo dunque, non potrebbesi invero dire che dal recente concorso Poletti si sia avuta una affermazione, in rispondenza con la nobiltà del tema e col nome sommo che questo evocava, di un grande concetto d'arte, la rivelazione di un'originale tempra artistica. Ma se il lavoro in cui questo tema è stato espresso non indica ispirazione gagliarda nè studio soverchiamente accurato, è bensì vero che esso mostra un felice senso di euritmia ed una equilibrata composizione, mostra, pur negli errori gravi, una chiara e pratica visione delle ragioni positive del tema, mostra vera padronanza del disegno di architettura e di decorazione. E tutte queste sono doti perspicue per un giovane studente che evidentemente ancora deve formare il suo gusto ed il suo stile, deve ancora prepararsi nell'ardua via degli studi, e che appunto per studiare ha concorso.

Per tali ragioni la Classe di Architettura ha ritenuto all'unanimità il signor *Vittorio Invernizzi* degno di essere dichiarato vincitore, ed il Consiglio direttivo ne ha ratificato il voto, assegnandogli il premio del Concorso Poletti in Architettura per il 1911.

Roma, gennaio 1912.

G. Giovannoni, *relatore.*

II.

CONCORSO POLETTI PER UNO SCRITTO DI BELLE ARTI - SCULTURA.

Bandito il 30 giugno 1911 e giudicato il 12 gennaio 1912.
Tema libero.
Premio indivisibile di L. 1000.
Premiato: Sig. Guido Calori; Tema: *Il Mito di Pigmalione.*

RELAZIONE.

Nel pomeriggio dei giorni di mercoledì 10 e venerdì 12 decorsi, in una sala della nostra Accademia si riuniva la Classe di Scultura incaricata di esaminare e pronunziare il suo giudizio sui lavori presentati al Concorso Poletti per uno scritto di Belle Arti.

Intervennero gli Accademici Professori Apolloni, Galli, Maccagnani, Monteverde, Quattrini, Triebel, Zocchi, sotto la Presidenza del Prof. Giulio Tadolini.

Dodici opere furono presentate al Concorso sopradetto e nell'ordine seguente:

I. Il colore nella scultura, contrassegnato dal motto « Plus ultra ».
II. La mia arte, dal motto « Ubi major minor cessat ».
III. La filosofia del ritratto, dal motto « Rahab ».
IV. Del bassorilievo nella storia ed un mezzo facile per ottenere i giusti rilievi e l'educazione dell'occhio.
V. Pensieri sulla scultura, dal motto « Risveglio ».
VI. La scultura, dal motto « Fides et Labor ».
VII. Il mito di Pigmalione, dal motto « Et quid volo nisi ut ardeam ».
VIII. La tecnica dello scalpello nella statuaria moderna.
IX. Sull'arte della Medaglia, dal motto « Pisanello ».
X. Analisi pratica della scultura, dal motto « Ab Urbe ».
XI. La moderna scultura monumentale.
XII. Creta e marmo.

Le quali tutte vennero ammesse avendo regolarmente ottemperato alle norme del programma, tranne quella segnata col n. V e contrassegnata dal motto « Risveglio », il cui autore aveva unito palese e il proprio nome e il certificato dell'Istituto di Belle Arti relativo alla professione da lui esercitata, e questo in aperta dissonanza coll'art. 3 del Bando di concorso.

Di ogni singolo lavoro fu data ampia lettura, seguita questa da coscienziosa discussione. Le prove del Concorso apparvero in linea generale apprezzabili e degne di considerazione, e per la forma e per le idee svolte, le quali però sovente sembrarono non riportarsi che a comuni esumazioni di notizie storiche o archeologiche o a scolastiche prolusioni. Ciò non pertanto due furono gli scritti sui quali maggiormente si soffermò l'attenzione dell'uditorio e questi il n. VII dal motto « Et quid volo nisi ut ardeam », che trae argomento dal mito di Pigmalione, ed il n. VIII dal motto e soggetto « La tecnica dello scalpello nella scultura moderna ». Dopo esauriente dibattito la Classe di pieno accordo dimostrò la sua preferenza per il n. VII, perchè oltre alla forma smagliante racchiudeva lo scritto un nobile ed elevato pensiero.

Procedutosi alla votazione, il n. VII riportò punti 69, disponendo ognuno dei votanti di dieci punti, mentre il n. VIII ebbe voti 64.

Il Presidente chiese infine ai colleghi, se ritenevano il n. VII degno di premio per merito assoluto, e tutti risposero affermativamente.

Apertasi la scheda si trovò il nome di *Guido Calori* e l'attestato che dichiarava essere questi scultore esercente (1).

Roma, 14 gennaio 1912.

A. Zocchi, *relatore.*

III.

CONCORSO MONTIROLI in ARCHITETTURA.

Bandito il 15 dicembre 1911 e giudicato il 26 ottobre 1912.

Premi — 1° premio: Pensione triennale di L. 100 mensili.

2° premio: L. 500 per una sola volta.

Premiati — Sigg: Gino Benigni (pensione) e Alessandro Limongelli (2° premio).

RELAZIONE.

Al concorso della istituzione Montiroli per una borsa di studio per il perfezionamento nell'arte architettonica, indetto fra gli studenti di architettura con manifesto della Reale Accademia di S. Luca del 15 dicembre 1911, il tema assegnato fu il seguente:

« Stabilimento termale presso una grande sorgente di acqua minerale, con vasca natatoria di figura ellittica di m. 50 × 30 e n. 100 camerini per bagni individuali; portici interni, sale di trattenimento, ristorante, caffè, gabinetto di consultazioni mediche, locali di servizio e di amministrazione. Sala da concerti ed accessorie nel piano superiore ».

Secondo le consuete norme del concorso Montiroli, le condizioni fissate per lo svolgimento hanno consistito in una prima prova estemporanea avente per soggetto il tema stesso, e nello sviluppo completo del progetto, dedotto dalla prova suddetta, ed avente per elementi essenziali i disegni delle planimetrie in scala 1 : 100, degli alzati e delle sezioni in scala 1 : 50, di particolari architettonici in scala maggiore.

La prima prova si svolse regolarmente nelle sale accademiche i giorni 3 e 4 marzo, e ad essa presero parte n. 8 concorrenti ammessi al concorso. Di essi, tre, i sigg. Ipomene Fedi, Alessandro Limongelli, Gino Benigni, nel termine fissato cioè il 4 settembre 1912, presentarono i loro progetti. E poichè i detti tre concorrenti, oltre al risultare in regola con le norme richieste per l'ammissione, dimostrano avere ottemperato alle condizioni fissate nel programma per lo sviluppo dei progetti, può la Classe dei professori d'architettura, che costituisce la Giuria del Concorso, portare il suo esame ed il suo giudizio sul merito dei tre lavori presentati.

In essi si sono manifestate due tendenze diverse nell'interpretazione del tema. Due dei concorrenti, il Fedi ed il Limongelli, hanno avuto innanzi alla mente la grandiosità delle terme romane ed hanno ideato edifici di una estensione enorme e di una mole colossale, in cui solo dall'estetica monumentale risulta determinata la scala delle altezze dei piani, delle ampiezze degli atrii, delle sale, dei portici. Il terzo, il Benigni, seguendo un concetto più prossimo alla pratica ed alle esigenze moderne, ha supposto una serie di non grandi co-

(1) L'opera premiata si trova pubblicata nel preseute annuario, alla pag. 99.

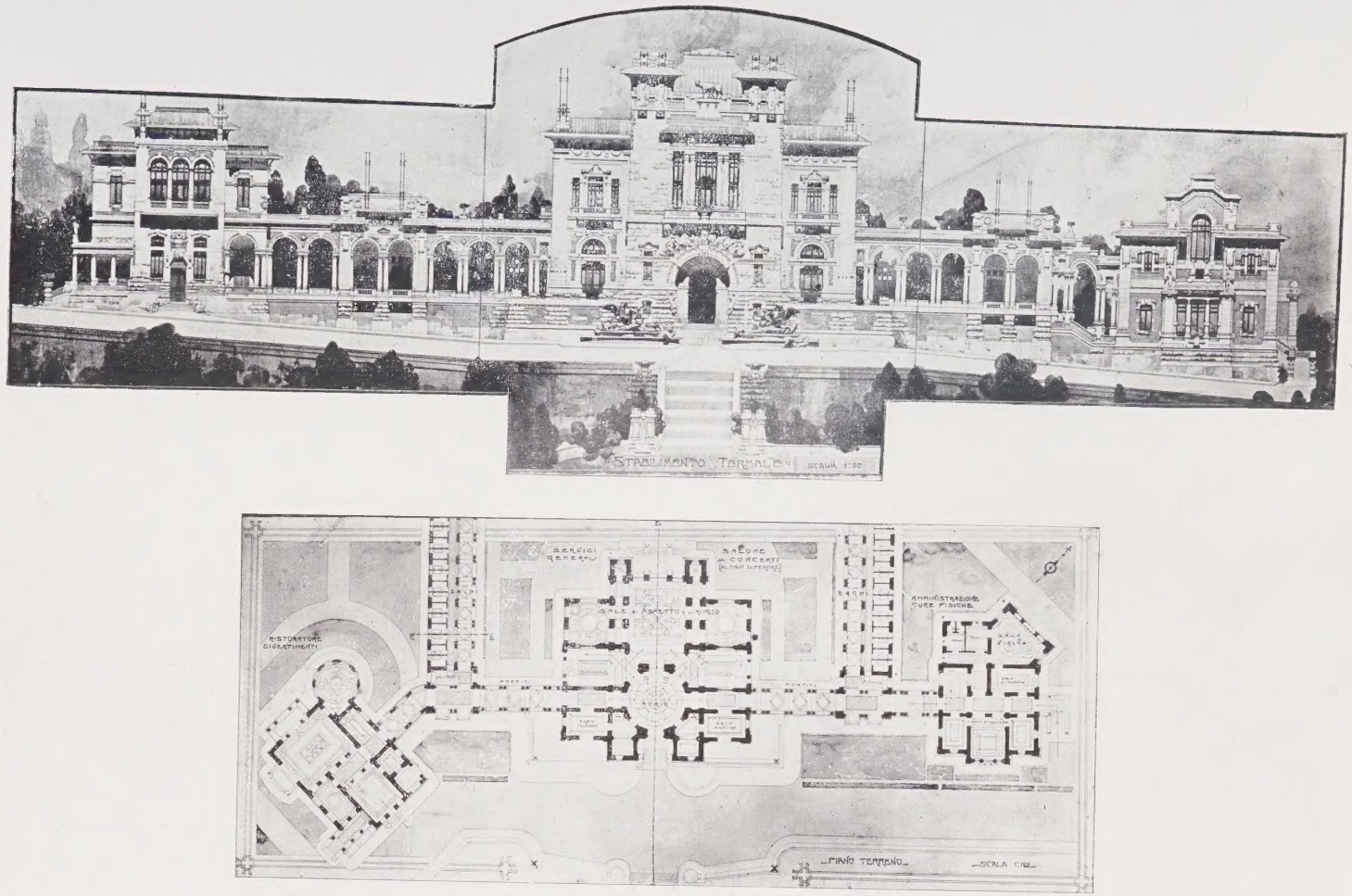


Fig. 41. — Progetto di Gino Benigni. — Concorso Montiroli, 1912.

struzioni decentrate su di una vasta area campestre, posta presso una sorgente, della quale area ha anche immaginato la configurazione altimetrica, a cui i viali sinuosi, il giardino, i padiglioni, i portichetti, si sono con vario andamento adattati. Sono dunque due criteri fra loro opposti; dei quali parrebbe invero questo secondo, più concreto e determinato, in massima preferibile al primo.

Non sembra inopportuno soffermarsi un istante su tale argomento. Troppo spesso prevale nei giovani un'ispirazione che può dirsi veramente accademica nel senso che questa parola ha, degenerando, assunto: cioè di concezione fuori della vita vera e delle positive condizioni reali; ed essa si esplica frequentemente nell'architettura in una ricerca ad ogni costo dell'effetto grandioso e della ornamentazione sovrabbondante, in una specie di fobia per i limiti fissi di spazio, di ambiente, di costo, di condizioni intrinseche ed estrinseche che leghino il programma, in un considerare il disegno più come fine che come mezzo, trascurando i suoi rapporti con le condizioni di costruzione e di destinazione, e portandolo talvolta non a rendere l'effetto del vero, ma a falsarlo.

In parte deriva tutto questo dalla esuberanza giovanile e dal desiderio di far molto e di tendere in alto, ma in parte si ricollega alle nostre non felici condizioni dell'insegnamento architettonico e s'innesta alla facile seduzione rettorica che spesso trascina seco anche chi deve giudicare il merito dei concorsi. E certo è tendenza deplorevole e dannosa per l'architettura, arte essenzialmente positiva, che se, per così dire, ha un'anima estetica, ha una sostanza corporea materiale.

Codeste considerazioni hanno portata generale; e certo non sarebbe giusto applicarle direttamente ad un concorso come l'attuale, fatto per giovani non ancora maturi nell'arte, ma che intendono in essa perfezionarsi. Pure se non possono per questo essere portate a costituire un demerito pei concorrenti che han dato al tema sviluppo esagerato, quasi prescindendo da ogni concetto di pratica utilità, possono però dare un elemento di merito a chi ha ritenuto di porre ad esso limiti precisi, e racchiuderli in condizioni concrete e mantenerlo nel sobrio equilibrio di un progetto cui non sarebbe impossibile dare effettiva esecuzione.

Consideriamo ora partitamente i caratteri dei tre singoli lavori presentati.

Il progetto del sig Ipomene Fedi (contrassegnato col n. 1), è di un vastissimo edificio, che occupa circa m. 160 di fronte per m. 175 di profondità, in cui grandi porticati si estendono, talora perfino in tripla serie, ad occupare i lati di cortili interni rettangolari o semicircolari in uno dei quali è la grande vasca. L'edificio è a due piani che sono in comunicazione tra loro mediante una scala esterna posta nel maggiore dei cortili suddetti; ed in essi sono distribuiti i vari locali con un aggruppamento in serie che non sembra risponda ad un programma organico nè a buone condizioni di disimpegno, neanche a regolare collegamento geometrico delle varie figure; ma pure la pianta nel suo insieme non mancherebbe di euritmia, se un qualche raccordo fosse stato studiato nei due fianchi del corpo di fabbrica semicircolare con la massa rettangolare dell'edificio, ora innestati con due rientranze informi.

Il motivo del portico ad arcate, che senza riposo si ripete nelle pareti esterne ed interne, rende monotono l'aspetto dell'edificio quale è rappresentato nel prospetto e nelle sezioni; segnatamente il prospetto, in cui il motivo centrale ed i due laterali degli arconi, intersecati da colonne, non basta a dare un ritmo ad una fronte così enorme che manca di sporgenze e di rientranze di qualche importanza.

Le linee architettoniche, inspirate ad uno stile classico tendente al barocco, sono studiate con buoni rapporti, ove si escludano i grandi archi suddetti di non felice composizione e di tozze proporzioni; e gli elementi di dettaglio architettonico appaiono abbastanza corretti. Non ottima, ma non cattiva la parte grafica, a giudicare la quale, del resto, occorre tener conto dell'enorme lavoro che la vastità e la complessità dell'edificio ideato ha richiesto: il che tuttavia non sembra sufficiente a giustificare le deficienze nella sezione della scalea, nella proiezione delle colonne e delle arcate poste nella periferia del cortile circolare, nella rappresentazione prospettica della cupola anteriore.

Il concorrente sig. Alessandro Limongelli (n. 2), presenta un edificio anch'esso di pianta grandiosissima, ma ben più raccolta ed organicamente ideata della precedente. Unico tra

i concorrenti, ha posto la vasca natatoria non allo scoperto, ma in un'immensa sala ellittica anch'essa, posta con l'asse minore nell'asse principale dell'edificio; e di tale sala coperta a volta ed illuminata da un lucernaio in alto, ha fatto il centro dell'edificio. Anteriormente è una sala di trattenimento (cui invero al piano terreno manca completamente la luce diretta), preceduta dall'atrio monumentale; agli altri tre estremi degli assi sono tre esedre cui intorno si svolgono i camerini, e questi proseguono nel corpo di fabbrica longitudinale che si estende nella zona posteriore. Nelle due zone laterali del prospetto principale trovansi al piano terreno le stanze di amministrazione e di consultazione; nel mezzo dei due prospetti di fianco, due grandi sale per il ristorante ed il caffè, alle quali sovrastano due terrazze adornate di pergole. Il piano superiore, esclusa l'area occupata dal salone centrale e dalle terrazze, contiene sale di concerto e di trattenimento.

Questo imponente complesso di ambienti sembrerebbe ricordare nella planimetria e nel sistema di copertura lo schema costruttivo di Santa Sofia di Costantinopoli, se non vi mancasse un elemento essenziale, il contrasto ed il collegamento tra le varie parti, che invece di darsi tra loro appoggio scambievole, neutralizzando le spinte, hanno irrazionalmente discontinuità e distacchi. I procedimenti moderni basati sull'impiego del ferro e del cemento armato possono invero dare la possibilità di copertura a volta in cui siano elise le azioni laterali; ma evidentemente lo permettono con strutture di prezzo enorme e di complessa disposizione in confronto del sistema basato sull'equilibrio tra le varie sollecitazioni; sistema a cui è grave errore l'aver rinunziato.

Nello studio del prospetto e degli interni non manca il senso della grande massa architettonica, e specialmente i grandi archi del corpo anteriore esterno sono inspirati ad una monumentalità romana; ma entro questo concetto generale le linee architettoniche si contorcono e s'irrigidiscono in forme goffe ed inarmoniche, che nella loro pesantezza d'ispirazione egizia danno all'edificio un triste carattere cimiteriale, e che tradiscono l'imitazione mal compresa dai modelli del Rietl e dell'Olbrich.

Il cattivo gusto esotico invade così tutta la composizione e si esplica ad esempio nelle cornici di coronamento irrazionalmente sostituite da enormi fascie senza sporgenza, nei contrafforti ricurvi delle finestre e delle fontane, nei mascheroni immensi che formano chiave alle arcate della fronte.

Il modo di disegnare, pur nell'esagerazione della cifra secessionista, è abile e franco, ma non sempre corretto; non lo è, ad esempio, nel risolvere le difficoltà della proiezione obliqua negli elementi della sala ellittica. Malissimo delineata la prospettiva.

Il terzo concorrente il Benigni (n. 3), ha, come si è accennato, creduto più opportuno progettare vari fabbricati anzichè un solo e li ha collocati su di una vasta area, di giacitura inclinata, limitata da un viale e sistemata a giardino. Il concetto che lo ha mosso ad adottare tale disposizione decentrata è quello, come egli afferma nella sua chiara relazione, di ripartire razionalmente i vari locali in rispondenza alla destinazione loro, ed anche di creare una massa di aspetto non monumentale, ma vario e ridente.

L'edificio principale comprende al piano terreno un atrio che fa seguito ad un ingresso ad esedra, e da cui si passa alle scale ed a sale di trattenimento; superiormente sono un salone per concerti e quattro stanze minori.

A destra e sinistra di tale edificio sono due padiglioni collegati con esso mediante leggeri portici. Il padiglione di destra contiene inferiormente l'amministrazione e le sale di consulti medici, nel piano superiore gli ambienti per cure elettriche ed idroterapiche; quello di destra è adibito per il ristorante ed il caffè e per le sale da giuoco.

Nell'asse dell'edificio principale è in fondo la grande vasca scoperta, e più in alto, la costruzione che contiene la sorgente, la cui acqua alimenta una fontana monumentale e scende alla vasca ed ai bagni. Sui lati del grande giardino rettangolare intermedio corre il portico sul quale sono schierati i camerini, le altre sale per il bagno, gli ambienti di servizio.

Rispetto questo asse principale, l'aggruppamento è nell'insieme simmetrico. Soltanto nella fronte la simmetria manca per dar luogo ad una dissimmetria, ma non evidente e non francamente espressa, chè i due capi di fabbrica laterali quasi si equivalgono per massa e per distanze dal centro, e solo differiscono per il livello alquanto diverso, e per essere l'uno

ripiegato anteriormente in modo obliquo rispetto la linea frontale; partito che dà una certa incertezza di composizione a tutto l'insieme del prospetto principale.

In questo prospetto appaiono belle qualità e non lievi difetti architettonici; eleganza e genialità di taluni motivi parziali, messi insieme abilmente, ma nessuna vera unità, non tanto di linea, che non era richiesta nella varietà della composizione, quanto di concetto, di rapporti e di stile; una quantità di elementi diversi, archi ribassati, a tutto sesto, a ferro di cavallo, torrette, pennoni, tettoie sporgenti, cornici, loggiati, senza un collegamento organico, talvolta ben ideati isolatamente, talvolta no, come ad esempio nel brutto arco rampante con cui il portico si abbassa verso il padiglione di destra. L'effetto generale è quindi vivo e gaio e non sgradevole, ma un ampio concetto architettonico manca, ed il Benigni appare come attitudini artistiche meglio adatto per la decorazione che, per ora, per la vera composizione di architettura, nella quale solo disciplinando le sue promettenti facoltà potrà in avvenire giungere a felice porto.

Queste caratteristiche lo portano quindi ad affermarsi ottimamente nei particolari, di ottimo gusto, e nello studio della conformazione interna, che appare dalla sezione, specialmente nell'atrio circolare, alla cui volta a nervature elegantemente s'innesta il motivo leonardesco della sala delle Assi.

Tutto questo è espresso in un disegno abilmente trattato, spigliato e sicuro nelle linee architettoniche ed ornamentali, di bell'effetto nell'acquarello con cui ha dato pieno rilievo alla facciata principale.

***

Riassumendo e valutando il valore di queste diverse caratteristiche che appaiono dai tre progetti presentati, la Classe degli Accademici Architetti, riunitasi il 26 dell'ottobre u. s., ha ritenuto a maggioranza che risultasse agli altri superiore il lavoro del sig. *Gino Benigni*, ed ha deliberato di assegnare a lui la borsa di studio Montiroli, dichiarandolo vincitore del concorso.

La votazione di merito ha dato per risultati punti 7 su 10, essendo fissata a 6|10 la idoneità.

Il secondo premio, consistente in una somma di L. 500, è stato assegnato al signor *Alessandro Limongelli*, ed una media di 6,75 su 10 è stato il risultato della relativa votazione.

Roma, novembre 1912.

G. Giovannoni, *relatore*.

IV.

CONCORSO PELLEGRINI IN PITTURA.

Bandito il 15 dicembre 1911 e giudicato il 20 dicembre 1912.
Premio indivisibile di L. 2000.
Premiato Sig. Francesco Blasetti.

RELAZIONE.

Il giorno venti dicembre, la Classe di Pittura si è riunita nella chiesa accademica per esaminare i lavori ivi esposti per la gara al premio Domenico Pellegrini; ed ha emesso il verdetto che lo assegna al concorrente signor *Francesco Blasetti*, la cui opera era contrassegnata col numero 17.

Il tema del concorso era: « Cristo va verso i discepoli camminando sulle acque », ed il numero dei concorrenti 18. La gara può dirsi riuscita, e dimostra come il livello dei giovani pittori italiani tenda ad elevarsi, perchè i quadri presentati erano non solo d'indole

varia, ma alcuni pur non esorbitando dalla nobiltà del soggetto, concepiti con pittorica libertà.

La Classe, accogliendo le conclusioni della lettera presidenziale, adottò il metodo di votazione in essa suggerito, il quale metodo, nel giudizio del concorso Montiroli nella classe di architettura, aveva dato ottimi risultati, e noi possiamo aggiungere che anche in questo Concorso Pellegrini fu trovato corrispondente alle esigenze intime dei singoli giudici.

Venuti ad una prima designazione, i suffragi si raccolsero sul quadro del Blasetti, il quale ha rappresentata la barca degli apostoli sollevata sur un'onda gonfia e minacciosa, mentre da lunge l'Immagine del Salvatore appare, nella notte plumbea della procella, come una luce aurorale.

Fig. 42. — Francesco Blasetti. — *Cristo va verso i discepoli camminando sulle acque.* Concorso Pellegrini 1912.

Nella prima votazione per il merito relativo, questa candidatura ebbe due voti contrari su nove votanti, nella seconda, per il merito assoluto dell'opera prescelta, ebbe otto voti favorevoli. Il quadro venne così riconosciuto degno del premio.

Con lo stesso procedimento vennero assegnate tre menzioni onorevoli ai signori Augusto Cremonini, Vittorio Cadel e Raniero Aureli. Il quadro del Cremonini rappresenta la barca vista dall'interno, mentre gli apostoli si affacciano a contemplare il miracolo, e su tutta la scena è soffusa la chiarezza dell'aria mattinale. Il quadro del Cadel, immaginato egualmente come visto dalla barca, è poco felice nella disposizione delle masse come divise diagonalmente, ma dal fondo del mare appare una nobile e ben dipinta figura di Cristo. Il terzo quadro, quello di Raniero Aureli è eseguito con una discreta spigliatezza, il quadro è discretamente composto, diafano di colorazione.

Roma, dicembre 1912.

A. Sartorio, *relatore.*

V.

CONCORSO CLEMENTINO IN SCULTURA.

Bandito il 15 dicembre 1911 e giudicato il 21 dicembre 1912.
Premio indivisibile di L. 2000.

RELAZIONE.

Il giorno 21 del mese di dicembre scorso, alle ore 10,30, si adunava la Classe di Scultura nella chiesa accademica per giudicare il Concorso Clementino, al quale avevano partecipato 7 artisti con nove lavori.

Dal verbale della riunione potrete conoscere quanto riguarda le domande di ammissione, il procedimento dell'esame e la votazione; e da questa breve relazione avere un'idea delle nostre osservazioni e delle ragioni del giudizio.

Il tema dato — Un episodio della guerra di Tripolitania — era un tale argomento, che per la sua essenza e per la libertà di svolgimento avrebbe potuto esser largo e simpatico campo per l'immaginativa e per la manifestazione plastica.

Palpitante di attualità, assai bene si sarebbe prestato ad infiammare l'animo di un artista e sprigionare energie nelle sue mani plasmanti la materia. Purtroppo la concezione e la forma in questo concorso rimasero a moderata altezza.

Lo slancio del fratello che salva il fratello dalle orde africane, l'ostinata e cruenta difesa di una trincea, la furia della cavalleria avvolgente, l'urto di cento fanti, col ferro nelle mani, il piazzamento di una batteria, lo sbarco audace dei marinai e tanti altri episodi di questa guerra vibranti di valore, capaci di vivificare l'inerte materia, muta e fredda lasciarono la psiche degli artisti.

La sacra fiamma scaldò, è pur vero, l'anima di qualcuno di essi, ma non ne abbruciò abbastanza le fibre, non provocò tumulti impetuosi, cosicchè le loro mani non ebbero convulsioni di tocco e di ardita modellazione.

Richiamarono principalmente la nostra attenzione le opere segnate coi nn. 2, 3, 4.

Il bassorilievo n. 2, rappresenta un soldato sostenente nelle sue braccia il corpo del proprio ufficiale che trascina fuori della mischia strappandolo dalle mani del nemico. Senza dubbio l'episodio è stato ritratto con certo senso di verità e di buona composizione, ma la fattura gli nuoce, perchè le parti denudate del corpo esangue difettano di costruzione e di correttezza anatomica. Senza dire che sono trascurati gli effetti prospettici e troppo leziose e raffinate le estremità delle figure, non corrispondenti certamente alla virilità dell'azione.

Il n. 3, raffigurante un episodio dell'artiglieria, compone bene come quadro d'insieme. Le figure sono schizzate con buon disegno ma mancanti di ogni originalità. Il bassorilievo non sarebbe risultato monotono se nel piano anteriore fossero state collocate delle figure in azione collegata con la scena principale. Con tutto ciò l'opera non è mancante di pregi e si distingue dalle altre per chiarezza di soggetto e buona disposizione generale.

Il n. 4, oggetto anche di considerazione da parte della Classe, venne ritenuto anche questo per uno dei migliori, perchè ben disegnato nella parte superiore e ben condotto nei piani, per conseguenza di tecnica del bassorilievo. Quel tale insieme di figure raggruppate col solito senso involuto che ora è tanto accarezzato da alcuni, non esprime in nessun modo uno degli episodi a cui il tema si riferisce. Senza dire che non è piacevole la vista di quei corpi ricurvantisi su sè stessi già tante volte riprodotti in opere che ebbero transitori successi. Osservando infine che la parte inferiore delle figure, per disegno, non corrisponde alla parte superiore.

Ciò esposto, la Classe, pur riconoscendo degni di considerazione i bassorilievi distinti con i nn. 2, 3, 4, non ha esitato nel pronunziare il suo giudizio di non conferimento di premio, perchè in nessuna delle opere presentate ha riconosciuto quel merito assoluto che è richiesto dal bando del concorso.

Roma, 2 gennaio 1913.

A. APOLLONI, *relatore*.

ATTI ACCADEMICI

ANNO 1912.

Presidente: G. B. Giovenale, architetto — *Vice Presidente:* Francesco Gai, pittore — *Ex Presidente:* Giulio Tadolini, scultore — *Segretario del Consiglio:* Mario Moretti, architetto. — *Segretario dell'Accademia:* Domenico Gnoli.

Riassunto dei Verbali delle Assemblee generali.

3 marzo - Assemblea straordinaria. – Intervenuti: G. B. Giovenale, Presidente; F. Gai, V. Presidente; G. Tadolini, ex Presidente; M. Moretti, Segretario del Consiglio; T. Di Lorenzo; A. Apolloni; O. Brioschi; U. Balzani; G. Costantini: J. Benlliure; U. Coromaldi; G. Berardi; E. Quattrini; G. Giovannoni; P. Piacentini; E. Ovidi; P. Campello; G. Sergi; A. Zocchi; R. Rodd; J. Morris Moore; G. T. Rivoira; D. Gnoli, Segretario dell'Accademia.

Il Presidente comunica il telegramma del Ministro della R. Casa che ringrazia a nome di S. M. il Re per il voto di augurio espresso nell'Assemblea del 27 dicembre 1911 ed a lui inviato; e la lettera dell'accademico duca Grazioli che ringrazia delle condoglianze inviategli per la morte del nipote tenente Riccardo Grazioli. Comunica quindi i doni di pubblicazioni da parte del sig. *M. De Benedetti* e degli accademici prof. *C. Ricci* e sir *Rennel Rodd*, al quale, presente, esprime i ringraziamenti dell'Accademia e il desiderio di udire in una prossima assemblea la sua autorevole parola in una conferenza. Infine il Presidente partecipa che il Consiglio inviò un voto di plauso al prof. *Ricci* per il suo progetto sull'isolamento dei Fori imperiali.

Prendono possesso i nuovi accademici di merito scultori: professori *Angelo Zanelli* e *Giuseppe Romagnoli*.

Su proposta del prof. *Apolloni* viene approvato all'unanimità un ordine del giorno in merito alla demolizione degli edifici posticci costruiti sul Campidoglio, da comunicarsi al Senatore *Molmenti* che nello stesso giorno avrebbe svolto circa lo stesso oggetto un'interpellanza in Senato.

I proff.ri *Giovannoni* e *Zocchi* leggono le loro relazioni sui concorsi Poletti di architettura e scritto di B. Arti di scultura.

Si procede infine alla premiazione dei vincitori degli ultimi concorsi accademici signori: *Vittorio Invernizi* (pensione: concorso Poletti di architettura); *Guido Calori* (premio: concorso Poletti scritto di scultura); *Corrado Mezzana, Romano Corradetti, Ruggero Ufficialetti* (pensioni: conc. Originali di pittura); *Francesco Leoni, Publio Morbiducci, Alfredo Bea, Rodolfo Villani, Raffaele Burattini* (menzioni onorevoli: conc. suddetto).

17 novembre 1912 - Assemblea straordinaria. — Intervenuti: G. B. Giovenale, Presidente; M. Moretti, Segretario del Consiglio; A. Apolloni; G. T. Rivoira; E. Ovidi; G. Capranesi; A. Innocenti; A. Salinas; A. Muñoz; G. Pinza; G. Berardi; E. Quattrini; G. Costantini; C. Bertini-Attilj; M. Borgatti; F. Galassi; C. Kambo; G. Sergi; M. Lancelot-Croce; L. Mariani; P. D. Pasolini; W. Amelung; R. Ojetti; P. Ioris; G. Giovannoni; G. Balestra; C. Busiri; F. Barnabei; Ch. Huelsen; F. Petiti; R. Rodd; J. Morris Moore; G. Boni; A. Sartorio; U. Coromaldi; D. Gnoli, Segretario.

Il Presidente dà partecipazione dell'invio dell'Annuario 1909-1911 fatto ai Sovrani, ai Ministri, agli Accademici, agli Istituti Artistici e scientifici italiani e stranieri, e ad altri personaggi, e delle relative lettere di ringraziamento, dichiarando che l'Accademia può ritenersi soddisfatta della riuscita di questa sua nuova pubblicazione che verrà perciò continuata anche negli anni successivi; a tal proposito riferisce di avere già invitato alcuni colleghi a voler preparare comunicazioni ed articoli per il fascicolo del 1912. Comunica poi che la Società degli Amatori e Cultori di B. Arti di Roma, accogliendo la richiesta dell'Accademia, ha deliberato di abolire la percentuale sugli acquisti Müller. Riferisce circa lo svolgimento del Concorso Montiroli di Architettura e sull'attività dell'Accademia nell'anno che termina, con la partecipazione al Comitato comunale di Storia ed Arte, alla Commissione reale per il monumento a Vittorio Emanuele, ai Congressi di Archeologia e Storia dell'Arte, alle onoranze tributate al Piranesi, al ricorso contro il progetto di piazza Colonna con le altre Società Artistiche, Storiche ecc. di Roma; sul contributo dell'Accademia alla sottoscrizione per la flotta aerea e a quella per il monumento sepolcrale al compianto Segretario prof. Tomassetti.

Su proposta del prof. Busiri viene approvato all'unanimità un ordine del giorno diretto a promuovere dalle autorità la riapertura della loggia superiore della chiesa di S. Marco in Roma.

I proff. Apolloni ed Hülsen svolgono due interessanti e dotte comunicazioni: il primo su « La statua di Marco Aurelio, sue vicende e ristauri »; l'altro su « Vedute prospettiche di Roma e di Firenze nella fine del Quattrocento ». I due oratori vengono salutati con vivissimi applausi e pregati dal Presidente di voler fare di questi interessanti argomenti i temi di due articoli da inserirsi nell'Annuario accademico del 1912.

Il prof. Muñoz aggiunge alcune osservazioni sulle leggende della statua di M. Aurelio e sulle riproduzioni di essa fatte dal Filarete e da altri artisti nei secoli XV e XVI, che rappresentano forse progetti di ristauro della statua stessa.

8 dicembre. - Assemblea straordinaria. — Intervenuti: G. Tadolini, ex Presidente; M. Moretti, Segretario del Consiglio; R. Ojetti; E. Ovidi; A. Sartorio; G. Capranesi; A. Muñoz; G. Cellini; T. Di Lorenzo; G. T. Rivoira; G. Berardi; M. Grazioli; M. Manfredi; F. Galassi; G. Pinza; L. Bazzani; F. Petiti; M. Lancelot Croce; C. Busiri; A. Galli; E. Ximenes; C. Tenerani; A. Apolloni; J. Morris Moore. Per l'indisposizione del Presidente, prof. Giovenale e del V. Presidente, prof. Gai, regge l'adunanza l'ex Presidente, prof. Tadolini.

Il prof. Tadolini comunica una lettera del prof. Benlliure, il quale prima di lasciare Roma e la direzione dell'Accademia di Spagna, invia i suoi fraterni saluti ai colleghi e fa dono all'Accademia del proprio autoritratto. Il prof. Apolloni a nome dei colleghi prega il Presidente di voler esprimere al prof. Benlliure i sensi di attaccamento e di stima che conserverà sempre per lui l'Accademia. Le sue parole vengono molto applaudite.

I professori Sartorio e Muñoz leggono due interessanti conferenze; il primo: « Sulle vetuste riproduzioni dell'immagine di Cristo del SS. Sanctorum »; l'altro: « Alessandro Algardi ». Le due conferenze che sono accompagnate da pregevoli illustrazioni vengono vivamente applaudite e il prof. Tadolini ringrazia a nome dei colleghi i dotti oratori, pregandoli di voler preparare su tali argomenti due articoli per l'Annuario accademico 1912.

15 dicembre. - Assemblea ordinaria. — Intervenuti: G. B. Giovenale, Presidente; F. Gai, V. Presidente; G. Tadolini, ex Presidente; M. Moretti, Segretario del Consiglio; A. Sar-

torio; A. Apolloni; G. Monteverde; P. Piacentini; R. Ojetti; G. Berardi; A. Zocchi; A. Innocenti; G. Capranesi; G. Costantini; T. Di Lorenzo; U. Coromaldi; C. Tenerani; C. Busiri; G. Giovannoni; F. Galassi; A. Galli.

Viene eletto Vice Presidente dell'Accademia il prof. *Adolfo Apolloni,* scultore.

15 dicembre. - Assemblea straordinaria. — Intervenuti (oltre agli accademici presenti nella precedente seduta): R. Rodd; L. Mariani; M. Manfredi; G. Navone; P. D. Pasolini; G. T. Rivoira; P. Ioris; N. Helbig; E. Quattrini; E. Ovidi; J. Morris Moore; D. Gnoli, Segretario.

Gli accademici, Sir Rennell Rodd e prof. R. Ojetti svolgono due interessanti comunicazioni; l'uno su « L'arte nella poesia » (R. Browning); e l'altro su « Ottaviano Mascherino ».

Ambedue vengono molto applaudite.

I professori Sartorio e Gnoli aggiungono alle parole di Sir R. Rodd che le opere del Browning sono molto conosciute ed apprezzate in Italia, tanto che ora ne verrà pubblicata un'edizione in lingua italiana.

Alla conferenza del prof. Ojetti, i professori Giovannoni, Gnoli e Rivoira aggiungono alcune osservazioni sulle opere del Mascherino e su quelle a lui attribuite.

Il Presidente ringrazia i due oratori a nome di tutti i colleghi e li prega di voler fare delle loro comunicazioni il soggetto per due articoli da pubblicarsi nell'Annuario accademico del 1912.

Riassunto dei Verbali del Consiglio Accademico.

23 gennaio. — Intervenuti: G. B. Giovenale, Presidente; F. Gai, V. Presidente; M. Moretti, Segretario del Consiglio; A. Zocchi; P. Ioris; A. Apolloni; G. Capranesi; E. Maccagnani; J. Benlliure; F. Galassi; A. Innocenti, G. Monteverde; A. Galli; G. Costantini.

Il Presidente partecipa di aver fatta la consueta visita di Capo d'anno alle LL. MM. il Re, la Regina e la Regina Madre. Di aver fatto compilare una lista dei personaggi eminenti di Roma (Ministri e Sottosegretarî di Stato, Prefetto, Sindaco, Presidenti e Direttori delle Accademie ed Istituti artistici, storici, ecc.) ai quali ha inviato la propria carta da visita, proponendo che ciò serva di norma anche per il futuro. Il Consiglio approva. Comunica poi le lettere di ringraziamento del Duca Grazioli, per le condoglianze inviategli per la morte del nipote, tenente Riccardo Grazioli; le lettere dei professori Zocchi e Capranesi che ringraziano della nomina a Consiglieri, e dei professori Zanelli e Romagnoli che ringraziano dell'elezione ad Accademici. Dà comunicazione delle pubblicazioni pervenute in dono dai Signori, *P. Acciaresi, C. Aureli, L. Callari, C. Ricci,* e dalla famiglia *Cozza.*

In seguito alla domanda fatta da uno studioso, di pubblicare alcuni disegni architettonici conservati sulle Collezioni accademiche, viene approvata una norma regolamentare proposta dal Presidente, con la quale si stabilisce che, trovandosi l'Accademia sul punto d'iniziare la pubblicazione dei propri atti e la illustrazione del materiale artistico e storico che essa possiede, non venga concesso ad estranei la riproduzione del materiale suddetto.

Viene approvato l'operato del Presidente circa la sua adesione al ricorso contro il progetto di piazza Colonna.

Vengono comunicati ed approvati i verbali dei giudizî dei concorsi Poletti di architettura e Poletti scritto di scultura.

Viene approvato il testo della lettera da inviarsi al Presidente del Comitato dell'Esposizione del 1911 circa l'abolizione della percentuale sul premio Müller.

Viene approvato l'invio di un voto di plauso al prof. C. Ricci per il suo progetto sull'isolamento dei Fori imperiali.

Viene deliberato di mandare una lettera gratulatoria al prof. L. Alma Tadema, in occasione del suo 75° genetliaco.

21 febbraio. — Intervenuti: G. B. Giovenale, Presidente; F. Gai, V. Presidente; G. Tadolini, ex Presidente; M. Moretti, Segretario del Consiglio; A. Apolloni; E. Maccagnani; J. Benlliure; A. Innocenti; A. Zocchi; C. Busiri; P. Ioris; G. Costantini; G. Monteverde; F. Galassi; C. Tenerani; A. Galli.

Il Presidente partecipa che il prof. C. Ricci ha inviato i suoi ringraziamenti per il voto di plauso del Consiglio accademico al suo progetto sui Fori imperiali; che il prof. L. Alma Tadema ha pure ringraziato degli auguri inviatigli in occasione del suo 75° genetliaco ed ha partecipato di aver inviato in dono il proprio autoritratto che è suo desiderio, col consenso dell'Accademia, di esporre prima nell'Esposizione di Roma. Comunica il decesso dell'accademico prof. *Pietro Daumet.* Partecipa che il Presidente del Comitato dell'Esposizione del 1911 ha risposto negativamente alla richiesta dell'Accademia circa l'abolizione della percentuale sull'acquisto Müller. Viene quindi deciso di perseverare nella campagna intrapresa, cercando di ottenere tale abolizione dalla Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti, e ciò per il decoro di Roma e per il rispetto verso l'atto nobilissimo compiuto dai fratelli Müller in pro' dell'arte.

Infine, il Presidente comunica il dono fatto dal prof. Triebel delle fotografie di un monumento da lui eseguito in memoria degli eroi della battaglia di Vicksburg (Misissipi). Si delibera di inviargli i ringraziamenti del Consiglio.

Viene approvata l'ammissione dei concorrenti al Concorso Montiroli di Architettura.

Viene deciso l'invio del quadro del Cremona, conservato dall'Accademia, alla Mostra Cremoniana in Venezia.

Si delibera di contribuire all'erezione del monumento sepolcrale nel Verano, all'estinto accademico e Segretario, prof. Giuseppe Tomassetti.

11 marzo. — Intervenuti: G. B. Giovenale, Presidente; F. Gai, V. Presidente; M. Moretti, Segretario del Consiglio; G. Capranesi, J. Benlliure; P. Ioris; G. Costantini; A. Innocenti; A. Galli; A. Apolloni; A. Zocchi; C. Busiri; E. Maccagnani; P. Piacentini.

Il Presidente comunica una lettera dell'accademico Conte di Campello, il quale esprime il desiderio che venga ripristinata la categoria degli accademici liberi distinta da quella degli accademici d'onore, onde supplire alla mancanza di una istituzione di onore e d'incoraggiamento per i cultori delle lettere. Si delibera di ringraziare il Campello e di prendere in considerazione tale proposta che verrà discussa in occasione della prossima revisione dello Statuto accademico.

Quindi il Presidente comunica un programma a stampa inviato dall'Associazione per la cultura artistica nazionale e firmato dal prof. Venturi nel quale si domanda l'adesione dell'Accademia a qnella dell'Istruzione. Viene deciso di richiedere ulteriori informazioni al prof. Venturi.

Su proposta della Commissione incaricata della riforma del Regolamento dei Concorsi, viene deliberato che a questi venga dato, per quanto sia possibile, un indirizzo scolastico; e ciò sia per rimuovere l'inconveniente che nei concorsi a premio concorrano artisti di poco valore, data l'esiguità dei premi, sia per ottenere che i giovani artisti vengano portati alla dipendenza direttiva dell'Accademia.

Viene approvato l'operato del Presidente in merito alla facoltà concessa al dott. A. Muñoz di riprodurre i bassorilievi dell'Algardi nella cripta di S. Martina con la promessa di farne poi una relazione per l'Annuario.

Viene deliberato di accettare l'invito dell'Associazione Archeologica Romana circa la iscrizione dell'Accademia nel Comitato per i festeggiamenti in onore di Marianna Dionigi, ma di rispondere negativamente alla domanda di un contributo, per non essere ciò nelle consuetudini dell'Accademia.

27 aprile. — Intervenuti: G. B. Giovenale, Presidente; F. Gai, V. Presidente; G. Tadolini, ex Presidente; M. Moretti, Segretario del Consiglio; A. Innocenti; G. Capranesi; P. Ioris; G. Monteverde; E. Maccagnani; A. Apolloni; G. Costantini; F. Galassi; C. Busiri; A. Galli.

Il Presidente comunica di aver inviato a S. M. il Re un telegramma di felicitazione per lo scampato pericolo dall'attentato del 14 marzo. S. M. ha fatto ringraziare con un telegramma dal Ministro della R. Casa.

Partecipa quindi che il senatore *P. Molmenti* ha inviato in dono la stampa delle parole da lui dette in Senato in merito alla demolizione dei palazzi provvisorii di Campidoglio.

Su proposta del prof. Galassi vien deliberato di inviare le condoglianze dell'Accademia al Presidente dell'Accademia Americana in Roma, per la tragica fine del pittore *Francis D. Millet* Presidente degli Istituti riuniti, Scuole di studi classici e Accademia Americana.

Viene riconfermato il prof. *Maccagnani* nella carica di rappresentante dell'Accademia nel Consiglio della R. Scuola della Medaglia per il biennio 1912-1914.

Viene approvato il bilancio consuntivo del 1911.

21 maggio. — Intervenuti: G. B. Giovenale, Presidente; F. Gai, V. Presidente; G. Tadolini, ex Presidente; M. Moretti, Segretario del Consiglio; P. Ioris; A. Innocenti; F. Galassi, J. Benlliure; G. Monteverde; P. Piacentini; A. Apolloni; A. Galli; A. Zocchi.

Il Presidente comunica una lettera del Presidente dell'Accademia Americana che ringrazia delle condoglianze inviategli per la morte del pittore *Francis D. Millet.* Partecipa quindi una lettera del Presidente del Comitato dell'Esposizione di Venezia il quale ringraziando l'Accademia per l'invio del quadro del Cremona, richiesto già dal Comitato stesso, si dichiara dispiacente che per insufficienza di spazio tale quadro non si sia potuto esporre e ne annunzia il prossimo rinvio.

Su proposta del Presidente vien deliberato d'inviare le condoglianze dell'Accademia al prof. A. Venturi per la morte del figlio ing. Aldo.

Su proposta del prof. Monteverde vien deliberato di far fondere in bronzo la testa di Napoleone originale in gesso di Antonio Canova, che si conserva nella sede accademica. Vien quindi pregato lo stesso prof. Monteverde di dirigere la detta fusione, d'accordo con la Commissione amministrativa.

Vien deliberato di associarsi al ricorso presentato dalla Società degli Ingegneri e Architetti italiani a S. M. il Re contro la decisione della Giunta Provinciale amministrativa in merito al progetto di piazza Colonna, approvato dal Consiglio Comunale di Roma.

Viene discussa la domanda di un contributo dell'Accademia alle onoranze di Nicola Cantalamessa; si delibera di non accogliere tale richiesta per non esser ciò nelle consuetudini dell'Accademia.

Viene discussa la proposta dell'Associazione Artistica Internazionale circa l'adesione dell'Accademia ad una sottoscrizione da promuoversi tra gli artisti, per donare, all'esercito un areoplano col nome di Leonardo da Vinci. Trovandosi poco opportuno di aprire in Roma una sottoscrizione speciale tra gli artisti, mentre esiste già per questo scopo un Comitato Romano del quale il Presidente dell'Accademia fa parte, si delibera d'inviare invece una contribuzione di lire cento al Comitato suddetto.

Vien deliberato di comunicare al dott. G. Frola di Torino alcune notizie da lui richieste sui disegni dell'architetto Bernardo Vittone.

29 maggio. — Intervenuti: G. B. Giovenale, Presidente; F. Gai, V. Presidente; G. Tadolini, ex Presidente; M. Moretti, Segretario del Consiglio; G. Monteverde; G. Capranesi; P. Ioris; E. Maccagnani; A. Innocenti; P. Piacentini; A. Apolloni; A. Zocchi; F. Galassi; A. Galli.

Il Presidente comunica i ringraziamenti del prof. Venturi alle condoglianze inviategli per la morte del figlio.

Vengono nominati Commissarî dell'Accademia per il giudizio Müller i professori *Gai, Sartorio* e *Zocchi.*

Viene discusso l'invito rivolto all'Accademia dal Comitato del Congresso Artistico Internazionale in Parigi, circa l'iniziativa da prendere per le adesioni degli artisti italiani e per la nomina dei delegati del Governo. Si delibera di ringraziare il Comitato dell'invito, dichiarando tuttavia non ritenersi opportuno di attuare tale proposta, per essere gli artisti poco preparati e per la breve scadenza dall'ultimo Congresso di Roma.

8 luglio. — Intervenuti: G. B. Giovenale, Presidente; F. Gai, V. Presidente; G. Tadolini, ex Presidente; M. Moretti, Segretario del Consiglio; G. Costantini; A. Apolloni; P. Ioris; A. Innocenti; E. Maccagnani; A. Zocchi; F. Galassi; C. Busiri.

Il Presidente comunica il decesso degli Accademici proff. *Lorenzo Alma Tadema* ed *Othmar Brioschi;* i doni dell'autoritratto di *Alessandro Ceccarini* da parte della signora Virginia Rossi, e di una pubblicazione da parte del conte *G. N. Plunkett*, ringraziamenti del Comitato romano per la flotta aerea, per la contribuzione dell'Accademia, e del dottor Frola di Torino per le comunicazioni sui disegni dell'architetto B. Vittone. Partecipa la propria nomina, come Presidente dell'Accademia, a membro del Comitato del Congresso Archeologico da parte del Ministro della P. Istruzione; l'invito alla esposizione e premiazione dei saggi del R. Istituto di Belle Arti; l'esito negativo del giudizio Müller (pittura tedesca).

Infine il Presidente presenta l'Annuario dell'Accademia (1909-1911) testè dato alla luce, facendo un resoconto sommario del contenuto di esso e partecipando che prima di procedere alla distribuzione tra gli accademici ne verranno presentati esemplari in rilegatura speciale a S. M. il Re d'Italia, Principe dell'Accademia, e a S. M. la Regina, a S. M. la Regina Madre, all'Imperatore di Germania e alla Principessa Luisa d'Inghilterra, tutti accademici. Il Consiglio ne prende atto e manifesta il suo plauso al Presidente e ai Colleghi che hanno contribuito all'ottima riuscita della pubblicazione.

Viene deliberato di accogliere la richiesta dell'ing. Giovanni Canevari circa alcune notizie relative ai disegni donati all'Accademia dal suo avo G. B. Canevari.

Su proposta del Presidente viene deliberato di formare una speciale posizione di Segreteria di tutto il materiale relativo agli acquisti Müller.

Viene deliberato di rispondere negativamente alla domanda del Direttore del Museo di Castel S. Angelo, relativa alla conservazione dell'autografo del Vignola nel Museo stesso.

Viene nominata una Commissione speciale permanente incaricata dello studio della nuova sede dell'Accademia, composta dei proff. *Giovenale, Tadolini, Moretti, Apolloni, Galassi, Piacentini, Ioris, Sartorio.*

5 novembre. — Intervenuti: G. B. Giovenale, Presidente; G. Tadolini, ex Presidente; M. Moretti, Segretario del Consiglio; P. Piacentini; A. Innocenti; P. Ioris; G. Capranesi; A. Zocchi; A. Apolloni; A. Galli; G. Costantini; C. Busiri; E. Maccagnani; G. Magni; F. Galassi; A. Sartorio.

Il Presidente riferisce sull'invio dell'Annuario del 1909-1911 ai Sovrani, agli Ambasciatori, ai Ministri, agli Accademici, agli Istituti artistici e storici e ad altri personaggi, dei quali presenta le numerose lettere di ringraziamento, dichiarando che l'Accademia può ritenersi soddisfatta dell'accoglienza fatta a questa sua nuova pubblicazione. Partecipa di aver già incominciato ad adoperarsi per l'Annuario del 1912, pregando i numerosi Colleghi di voler presentare nelle prossime Assemblee comunicazioni d'indole storico-artistica, da svolgersi e perfezionarsi in tanti articoli per l'Annuario stesso.

Quindi il Presidente comunica il decesso dell'Accademico prof. *Paul Wallot;* l'invio degli auguri alle LL. MM. la Regina e la Regina Madre per il Loro onomastico, e delle condoglianze a S. M. la Regina Madre per la morte di S. A. la Duchessa di Genova, e i relativi ringraziamenti; il permesso concesso al prof. C. Ricci di poter fotografare la maschera di Michelangelo; i ringraziamenti dell'ing. G. Canevari per la comunicazione delle notizie da lui richieste; la deliberazione presa dalla Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti di abolire la percentuale sugli acquisti Müller, aderendo così al desiderio più volte espresso dall'Accademia; la partecipazione dell'Accademia per mezzo del Presidente alla adunanza della Commissione Reale per il monumento a Vittorio Emanuele, al Congresso storico dell'Arte, al Congresso Archeologico e a quello degli Ispettori onorarii dei Monumenti; la partecipazione per mezzo del prof. Monteverde all'inaugurazione del monumento a Cialdini in Castelfidardo; il conferimento delle doti *Belletti* e *Costanzi*, che ebbe luogo nella sede accademica, con l'intervento della Reggenza della Congregazione dei Virtuosi al Pantheon; lo svolgimento del Concorso Montiroli di Architettura ed il relativo giudizio della Classe.

Viene deliberato di appoggiare la pubblicazione del nuovo Annuario dell'Associazione artistica fra i cultori di Architettura e di proporne l'acquisto per la Biblioteca Sarti.

Viene approvato l'invio di una lettera d'encomio al dott. A. Bartoli, per la sua illustrazione sui Monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze, e la proposta di acquisto dell'opera per la Biblioteca Sarti.

Su proposta del Presidente viene approvata una norma regolamentare per l'ufficio di Segreteria sulla redazione dei Verbali delle sedute.

Su proposta del Presidente viene deliberato di mettere in vendita le copie dell'Annuario 1909-1911 rimaste all'Accademia, a seconda di quanto vien fatto in merito dagli altri Istituti.

Viene approvata in massima la pubblicazione del nuovo Annuario 1912.

14 dicembre. — Intervenuti: G. B, Giovenale, Presidente; F. Gai, V. Presidente; G. Tadolini, ex Presidente; M. Moretti, Segretario del Consiglio; G. Costantini; A. Innocenti; C. Busiri; P. Piacentini; E. Maccagnani; A Zocchi; E. Gallori; A. Galli; G. Capranesi; P. Ioris; F. Galassi; G. Monteverde.

Il Presidente riferisce sulle trattative che sono state svolte da lui e dai colleghi professori Apolloni e Piacentini con le autorità governative, in merito alla nuova sede accademica, dichiarando di aver avuto affidamento che verranno appianate tutte le difficoltà d'indole tecnica e finanziaria.

Comunica di aver inviata una lettera di affettuoso saluto al prof. Benlliure, secondo quanto deliberò l'Assemblea nell'adunanza dell'8 dicembre, e di aver aderito anche a nome dell'Accademia con un telegramma al banchetto offerto al detto artista dall'Associazione artistica internazionale. Partecipa il dono fatto dal dott. *A. Bartoli* di numerose sue pubblicazioni.

Viene scelta la terna per l'elezione del V. Presidente nella Classe di scultura, da presentarsi all'Assemblea, nelle persone dei proff. *Apolloni, Maccagnani* e *Galli.*

Viene deliberato di associarsi al movimento promosso dall'Associazione artistica fra i cultori di architettura in favore dello sviluppo da darsi alle Arti decorative in Roma.

Viene approvato il bilancio preventivo per l'anno 1913.

Su proposta del prof. Monteverde viene deliberato di fare eseguire in marmo colorato la colonna di sostegno della testa di Napoleone in bronzo e di apporvi un'artistica targa pure in bronzo, dallo stesso prof. Monteverde ideata.

30 dicembre. — Intervenuti; G. B. Giovenale, Presidente; F. Gai, V. Presidente; M. Moretti, Segretario del Consiglio; A. Innocenti; E. Maccagnani; G. Capranesi; G. Costantini; E. Gallori; G. Magni; C. Tenerani; C. Busiri; A. Apolloni; P. Piacentini.

Su proposta del Presidente viene deliberato d'inviare al prof. Zocchi, che si trova assente per una grave infermità del padre, l'attestato dell'interessamento del Consiglio.

Il Presidente riferisce l'esito dei Concorsi Pellegrini di pittura e Clementino di scultura. Si dà lettura dei relativi verbali delle Classi i quali vengono approvati.

Viene scelta la terna per l'elezione del Segretario del Consiglio, da presentare all'Assemblea, nelle persone dei proff. *Sartorio, Capranesi* e *Costantini.*

Vengono approvate le norme regolamentari in ordine alla giuria dei Concorsi accademici, proposte dal Presidente, e all'Inventario delle proprietà dell'Accademia, testè compilato. Si plaude vivamente all'operato del Presidente che è stata la mente organica di un lavoro così importante, e di quanti hanno con lui contribuito.

Vengono scelti i nuovi Accademici d'onore: Conte *Giorgio N. Plunket* e dott. *Alfonso Bartoli,* da presentarsi all'Assemblea per l'elezione.

Riassunto dei Verbali delle Classi.

CLASSE DI PITTURA.

20 dicembre. — Intervenuti: F. Gai, Presidente della Classe; T. Di Lorenzo; G. Capranesi; U. Coromaldi; G. Costantini; P. Ioris; A. Sartorio; L. Bazzani; F. Petiti.

Viene giudicato il Concorso Pellegrini di pittura. Premiato: *Francesco Blasetti;* Menzioni onorevoli: *Augusto Cremonini, Vittorio Cadel, Raniero Aureli.*

CLASSE DI SCULTURA.

10 gennaio. — Intervenuti: G. Tadolini, Presidente della Classe; E. Maccagnani; A. Zocchi; A. Apolloni; G. Monteverde; A. Galli; F. E. Triebel.

Viene incominciato l'esame dei temi del Concorso Poletti scritto d'arte di scultura.

12 gennaio. — Intervenuti: G. Tadolini, Presidente; A. Galli; E. Maccagnani; G. Monteverde; E. Quattrini; A. Apolloni; A. Zocchi; E. Gallori; F. E. Triebel.

Viene giudicato il Concorso Poletti, scritto d'arte di scultura. Pemiato: *Guido Calori.*

21 dicembre. — Intervenuti; G. Tadolini, Presidente; A. Zocchi; E. Gallori; A. Galli; E. Maccagnani; A. Apolloni; E. Quattrini; M. Lancelot-Croce.

Viene giudicato il Concorso Clementino di scultura. Per la insufficienza dei saggi presentati si decide di non conferire nè il premio nè le menzioni onorevoli.

CLASSE DI ARCHITETTURA.

8 gennaio. — Intervenuti: G. B. Giovenale, Presidente dell'Accademia e della Classe; M. Moretti; M. Manfredi; G. De Gregorio; C. Tenerani; C. Busiri; E. Galassi; G. Giovannoni; A. Innocenti; L. Bazzani; G. Magni; P. Piacentini.

Viene giudicato il Concorso Poletti di architettura. Premiato: *Vittorio Invernizzi* (pensione).

2 marzo. — Intervenuti: M. Moretti; A. Innocenti; F. Galassi; G. Giovannoni; R. Ojetti.

Viene scelto il tema per la prova estemporanea del Concorso Montiroli di architettura.

26 ottobre. — Intervenuti: G. B. Giovenale, Presidente; A. Innocenti; G. Giovannoni; P. Piacentini: G. Magni; C. Tenerani; F. Galassi; R. Ojetti.

Viene giudicato il Concorso Montiroli di architettura. Premiati: *Gino Benigni* (pensione), *Alessandro Limongelli* (2° premio).

Commissioni.

Commissione amministrativa: C. Busiri, Presidente; E. Maccagnani; A. Sartorio.

Commissarii per il giudizio Müller: F. Gai; A. Sartorio; A. Zocchi.

Commissione permanente per la sede accademica: G. B. Giovenale; G. Tadolini: M. Moretti; A. Apolloni; F. Galassi; P. Piacentini; P. Ioris; A. Sartorio.

Commissione per la riforma del regolamento dei concorsi: G. B. Giovenale; F. Gai; G. Tadolini; M. Moretti; A. Apolloni; F. Galassi; F. Petiti.

VOTI E DELIBERAZIONI PRESE NELLE ADUNANZE ACCADEMICHE.

Ordine del giorno votato dall'Assemblea generale nella seduta del 3 marzo in merito alla demolizione degli edifici provvisoriamente costruiti nel Campidoglio, e comunicato al Senatore Pompeo Molmenti.

« L'Accademia di S. Luca adunata in Assemblea generale straordinaria, mentre il « Senato del Regno su proposta Molmenti si occuperà dei palazzi Capitolini, confermando « pareri già ripetutamente espressi, fa voti perchè la monumentale piazza del Campidoglio « sia al più presto restituita alla forma voluta da Michelangelo: e delibera che questo voto « sia trasmesso all'on. Senatore Molmenti unitamente al plauso dell'Accademia per la sua « iniziativa ».

Ordine del giorno votato dall'Assemblea generale del 17 novembre in merito alla riapertura della loggia superiore della chiesa di S. Marco in Roma, e partecipato a S. A. l'Ambasciatore d'Austria presso la S. Sede.

« L'Accademia di S. Luca, facendo plauso a tutti quegli Enti che hanno concorso « alla nuova sistemazione della piazza e del palazzetto di Venezia e constatando con com- « piacenza come sia stato messo in maggior evidenza il pregevole prospetto della chiesa « di S. Marco in seguito a tale sistemazione, fa voti che questa venga compiuta col ripri- « stinamento della loggia papale, con che il prospetto verrà riportato al primitivo splendore ».

INVENTARIO GENERALE DELLE PROPRIETÀ ACCADEMICHE

ANNO 1912.

Relazione del Presidente al Consiglio accademico.

Egregi Colleghi,

Mi pregio presentare l'inventario accademico testè compilato, che ritengo risponda ad una vera utilità per la nostra Accademia. Esistevano già i cataloghi della galleria e gli schedari della biblioteca e dell'archivio; ma ho creduto doveroso che tutta la proprietà accademica venisse ad essere metodicamente inventariata; e ciò ho potuto ottenere mercè la cooperazione dei Signori Conservatori delle pitture e delle sculture Proff. Joris e Gallori e di altri benemeriti Accademici. Fra quest'ultimi mi è grato ricordare il Prof. Gai che ha riordinato in numerosi volumi i concorsi di pittura, il Prof. R. Ojetti che parimenti in volumi ha raccolto e classificato non solo i concorsi di architettura, ma tutto l'altro abbondantissimo materiale grafico che a quest'arte si riferisce, il Prof. Hermanin che ha ordinata e catalogata con speciale schedario la collezione delle stampe, il Prof. Busiri cui dobbiamo

gli albums contenenti le piante di tutta la nostra proprietà immobiliare con le relative indicazioni catastali, stime ecc.

Benemeriti si resero anche il nostro V. Segretario Dott. F. Tomassetti per il completo inventario della biblioteca e dell'archivio; il nostro contabile Cav. Zara per l'inventario dei titoli, delle collezioni varie, della suppellettile accademica; ed il nostro custode Sig. Cesare Fallani per la sua cooperazione nella maggior parte dei suesposti lavori.

L'inventario quale oggi si presenta ha scopo sopratutto di conservazione; ma potrà essere man mano migliorato nei riguardi artistici: correggendo erronee o dubbie assegnazioni, completando le descrizioni, modificando le ubicazioni ecc.

A questo scopo ritengo sia opportuno per ogni collezione nominare un conservatore, da scegliersi tra gli Accademici, anche al di fuori del Consiglio; con che si otterrebbe anche il vantaggio di interessare maggior numero di colleghi all'azienda accademica. I conservatori dovrebbero durare in carica un anno, ma potrebbero essere riconfermati.

Alla Commissione amministrativa poi ed ai suoi ufficiali rimarrebbero affidati gli inventari d'indole strettamente amministrativa.

Quello che più importa si è che ogni singolo inventario sia in ogni anno aggiornato, notando le aggiunte, gli spostamenti, le modificazioni ecc.

A questo scopo ogni anno il Presidente della Commissione amministrativa ed i singoli Conservatori dovrebbero controllare con revisione locale, la consistenza delle singole materie loro affidate, aggiornare e firmare i relativi inventari. Questi inventari poi, sarebbero controfirmati dal Presidente dell'Accademia il quale con tale atto riceverebbe in consegna dal suo predecessore tutta la proprietà accademica.

L'inventario collazionato e firmato dovrebbe essere presentato al Consiglio col bilancio preventivo (1).

Roma, 28 dicembre 1912.

Il Presidente
G. B. Giovenale.

Riassunto dell'inventario generale.

I	— Stabili (compresa la chiesa di S. Luca)	N.	16
II	— Censi, canoni, legali	»	12
III	— Titoli di rendita	»	83
IV	— Pitture	»	698
V	— Sculture	»	246
VI	— Disegni (di architettura e di figura)	»	4017
VII	— Autografi	»	603
VIII	— Libri	»	930
IX	— Opuscoli	»	1056
X	— Stampe	»	649
XI	— Mobili	»	656
XII	— Arredi sacri	»	829
XIII	— Collezioni varie (cere, conî, rami, marmi, etc.)	»	1460
XIV	— Archivio e Segreteria (documenti vari)	»	27303
			38558

(1) Nella seduta Consigliare del 30 decembre questi provvedimenti vennero approvati all'unanimità.

DONI PERVENUTI ALL'ACCADEMIA.

Ritratti di Accademici.

— Autoritratto dell'Accademico prof. *Giuseppe Benlliure*, da lui donato (quadro ad olio).

— Autoritratto dell'Accademico prof. *Lorenzo Alma Tadema*, da lui donato (quadro ad olio).

— Autoritratto dell'Accademico prof. *Alessandro Ceccarini*, donato dalla signora Virginia Rossi (quadro ad olio).

Libri ed opuscoli.

Atti del Congresso Artistico Internazionale, Roma, aprile MDCCCCXI, Roma 1911 (1 vol.).

Bartoli Alfonso. — Il figlio di Pietro Vassalletto a Civitalavinia, Roma 1907 (opuscolo).

Id. — La villa Mills sul Palatino (estratto dalla *Rassegna Contemporanea*, ann. I, n. 7) Rocca S. Casciano 1908 (opuscolo ill.).

Id. — I documenti per la storia del Settizonio Severiano e i disegni inediti di Marten van Heemskerck. Roma 1909 (opuscolo ill.).

Id. — Il panorama di Roma delineato da Hendrik van Cleff nel 1550 (estratto dal *Bull. della Comm. arch. comunale*, fasc. I-II, an. 1909). Roma 1909 (opuscolo con tav.).

Id. — Il ricordo della « Domus aurea » nella topografia medievale di Roma (estratto dai *Rendiconti* della R. Accad. dei Lincei, vol. XVIII, fasc. 3), Roma 1909 (opuscolo).

Id. — Per la conservazione di alcune memorie medievali comprese nella « Passeggiata archeologica » (estratto dai *Rendic.* della R. Acc. dei Lincei, vol. XVIII, fasc. 7-10), Roma 1910 (opuscolo ill.).

Id. — La Passeggiata Archeologica (estratto dalla *Rassegna Contemporanea*, an. III, n. 2), Roma 1910 (opuscolo ill.).

Id. — Avanzi di fortificazioni medievali del Palatino (estratto dai *Rendiconti* della R. Acc. dei Lincei, vol. XVIII, fasc. 7-10). Roma 1910 (opuscolo ill.)

Id. — La vigna Barberini al Palatino (estratto dalla *Rassegna Contemporanea*, an. IV, n. 9). Roma 1911 (opuscolo ill.).

Id. — Frammenti di sarcofago cristiano rinvenuti a S. Castulo sulla via Labicana, s. l. n. d. (opuscolo).

Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. — Bollettino delle pubblicazioni italiane, an. 1912 (1 vol. in fascicoli).

Cathédrale (la) de Viborg, les peintures de Joakim Shovgaard, histoire de la Cathédrale. Copenaghen 1909 (1 vol. con tav.).

Clausse Gustave. — Les tombeaux de Gaston de Foix et de la famille Birago par Agostino Busti. Paris 1912 (1 vol. ill.).

Ferrajoli Alessandro. — Il Ruolo della Corte di Leone X (1514-1516), (estratto dall'*Arch. della R. Società Rom. di storia patria*, vol. XXXIV), Roma 1911 (2 opuscoli).

Fiorilli Carlo. — L'Accademia di San Luca in Roma (estratto dalla *Rassegna Nazionale* 1° ottobre 1912). Firenze 1912 (opuscolo).

Foratti Aldo. — Note su Iacopo Palma il vecchio. Padova 1912 (opuscolo ill.).

Guidi Pietro. — Il restauro della Loggia e del Palazzo Papale di Viterbo (estratto da *Ausonia*, an. VI, 1911. Roma 1912 (opuscolo ill.).

In Romam. — Carmina praemiis et laudibus in certamine poetico ornata quod S. P. Q. R. edidit ad diem natalem Urbis anno ab regno Italico instituto L sollemniter celebrandum. Romae M·CM·XI (opuscolo).

Lanciarini Vincenzo. — Tiferno Metaureuse e Provincia di Massa Trabaria (fascicolo X ed ultimo). Roma 1912 (opuscolo).

Mina Lorenzo. — Del campanile di S. Rocco in Alessandria (estratti dall'*Avvisatore* della Provincia di Alessandria e dalle *Memorie di un architetto* di Torino). Alessandria 1903 (opuscolo con tav.).

Id. — Del Palazzo Reale in Alessandria e del suo architetto. Aless. 1904 (opuscolo ill.).

Id. — Della Chiesa e Convento di Santa Croce in Bosco Marengo. Alessandria 1904 (opuscolo ill.).

Ministero dei Lavori Pubblici. — Consiglio Superiore dei Lavori pubblici. Cenni e dati statistici (1912). Roma 1912 (1 vol. leg.).

Ministero del Tesoro. — Relazione sui Servizi della Regia Zecca per l'Esercizio finanziario 1910-1911. Roma 1912 (1 vol. con tav.).

Orefici Amédée. — Le portrait italien depuis la fin de la Renaissance jusqu'au XIX^{e} siècle (1580-1861) et l'Exposition de Florence de 1911. Florence 1911 (opuscolo).

Pidal y Mon Alejandro. — El retrato de Cervantes, conferencia. Madrid 1912 (opuscolo con tav.).

Plunkett G. N. — Sandro Botticelli. Londra 1900 (1 vol. leg. ed ill.).

R. Scuola d'applicazione per gli ingegneri in Roma. — Annuario per l'anno scolastico 1911-1912 (opuscolo).

Society (the) for the protection of ancient buildings. — Thirty-fifth annual report etc. Iune 1912 London (opuscolo ill.).

CENNI NECROLOGICI

DEGLI ACCADEMICI DEFUNTI

PIETRO DAUMET

Accademico di merito corrispondente.

Pierre-Jerôme-Honoré Daumet, nato a Parigi nel 1826, si dedicò giovanissimo all'architettura, iniziando la sua carriera all'età di diciassette anni, sotto la guida dell'architetto dei monumenti storici Hérard. Lavoratore attivissimo e paziente sino agli ultimi anni della sua vita, egli possedeva tutte le qualità per essere un architetto capace delle più vaste concezioni: genialità, tecnica perfetta e conoscenza profonda dell'economia della costruzione. Il palazzo di giustizia di Parigi, da lui terminato, gli storici castelli di Chantilly e di Chambord da lui ristaurati con mirabile maestria e numerosi altri monumenti e sapienti ristauri a Parigi, Grenoble, Saint-Germain, Orange, Vienna, Gerusalemme stanno a dimostrare la instancabile operosità dell'artista eminente e i pregi dell'arte sua, sempre ispirata alle tradizioni più nobili dell'arte francese, della quale egli era seguace fedele e sostenitore tenace. Ebbe moltissime onorificenze; missioni ed incarichi importanti gli vennero affidati dal suo governo in Francia, in Italia, in Macedonia ed altrove. Insegnante coscienzioso e paziente per lunghi anni, amava trattenersi modestamente e amichevolmente con i suoi numerosi allievi. Era membro titolare dell'Istituto di Francia, socio corrispondente dell'Istituto degli Architetti britannici, dell'Istituto Archeologico di Roma, dell'Accademia di S. Ferdinando di Madrid, dell'Accademia di scienze, lettere ed arti del Belgio.

L'Accademia di S. Luca lo elesse accademico corrispondente nel 1891.

Morì nel 1911, ai 12 di decembre, ancora pieno di attività, nonostante la sua età avanzata (1).

LORENZO ALMA TADEMA

Accademico di merito corrispondente.

Sir Lawrence Alma Tadema nacque a Dronryp in Olanda nel 1836, ma stabilitosi ancor giovine a Londra ottenne la cittadinanza inglese ed in seguito moltissimi onori. Amante fervido delle memorie classiche si dedicò sin dai primi anni della sua carriera artistica alla

(1) La necrologia del prof. Daumet non potè inserirsi, come si doveva, nell'Annuario del 1911, poichè il suo decesso venne partecipato all'Accademia nel febbraio dell'anno seguente.

riproduzione di soggetti antichi, ai quali seppe dare un'impronta speciale di modernità e di freschezza. Della Roma imperiale riuscì a far rivivere nei suoi quadri scene meravigliose per la bellezza e l'eleganza delle figure che le popolano e per gli sfondi tratti dai paesaggi dell'Attica e del Lazio. La vaghezza del colorito, la dolcezza delle luci e gli effetti delle trasparenze sono le principali caratteristiche che si riscontrano fin nelle sue prime opere. Ma soprattutto deve esser notata la cura speciale e paziente che egli metteva nella riproduzione di ogni minimo particolare. Fu anche ritrattista valente e fortunato, ma la sua fama è principalmente dovuta alle opere di soggetto storico, delle quali s'incontrano dapertutto le riproduzioni grafiche. I suoi quadri, tutti numerati, sono 408 e l'ultimo, che rappresenta una scena del Colosseo, fu esposto all'Accademia di Londra nel 1912. Il suo autoritratto, da lui donato all'Accademia di S. Luca, figurò prima, col consenso di questa e per suo desiderio, nella Esposizione di Roma del 1912.

Fu nominato accademico di S. Luca nel 1893.

Morì a Bruxelles il 25 giugno 1912, dopo soli sei mesi dacchè i suoi numerosi amici ed ammiratori avevano festeggiato il suo 75° anniversario.

OTHMAR BRIOSCHI

Accademico di merito aggiunto.

Il 7 luglio 1912 moriva improvvisamente in Roma il pittore Othmar Brioschi. Nacque a Vienna nel 1854 da Carlo Brioschi pittore dei teatri imperiali, discendente da famiglia milanese colà stabilitasi nel periodo della dominazione austriaca. Compiuti i suoi studi si stabilì in Roma ove ha vissuto per circa trent'anni. La sua vita laboriosa di artista è attestata dalle numerose opere di paesaggio esposte in quasi tutte le mostre italiane e premiate più volte a Roma, Torino, Venezia ed altrove. Studioso appassionato della campagna e dei Castelli romani, seppe ritrarne scene graziose e poetiche dal colorito vivace e di ottima esecuzione. Sono anche assai pregevoli alcune acqueforti di vedute di Tivoli e della Villa d'Este da lui eseguiti per incarico dell'arciduca ereditario austriaco.

Faceva parte dell'Accademia di S. Luca dal 1906.

ALBO ACCADEMICO

PRINCIPE DELL' ACCADEMIA

S. M. IL RE VITTORIO EMANUELE III

PRESIDENZA E CARICHE ACCADEMICHE

Conte Presidente

Giovenale prof. comm. Giovanni Battista.

Vice Presidente

Gai prof. cav. Francesco.

Ex Presidente

Tadolini prof. gr. uff. Giulio.

Segretario del Consiglio

Moretti prof. cav. Mario.

Segretario dell'Accademia

Gnoli prof. comm. conte Domenico.

Commissione Amministrativa

Busiri prof. cav. Carlo, *Presidente;*
Maccagnani prof. cav. Eugenio;
Sartorio prof. comm. Aristide.

Sovrintendenti alle Gallerie Accademiche

Joris prof. cav. Pio *(per la pittura);*
Gallori prof. comm. Emilio *(per la scultura);*
Ojetti prof. cav. Raffaele *(per l'architettura).*

CONSIGLIO ACCADEMICO

Pittori.

Gai prof. cav. Francesco;
Maccari prof. comm. Cesare;
Joris prof. cav. Pio;
Benlliure prof. comm. Giuseppe;
Sartorio prof. comm. Aristide;
Guidi prof. Guido;
Capranesi prof. cav. Giovanni;
Costantini prof. Giovanni.

Scultori.

Monteverde prof. gr. uff. Giulio, senat.
Tadolini prof. gr. uff. Giulio;
Galli prof. comm. Alberto;
Apolloni prof. comm. Adolfo;
Maccagnani prof. cav. Eugenio;
Gallori prof. comm. Emilio;
Zocchi prof. comm. Arnaldo.

Architetti.

Tenerani prof. gr. uff. Carlo;
Piacentini prof. comm. Pio;
Giovenale prof. comm. Giov. Batt.
Innocenti prof. cav. uff. Augusto;
Magni prof. cav. Giulio;
Galassi prof. Filippo;
Moretti prof. cav. Mario;
Busiri Vici prof. cav. Carlo.

ACCADEMICI DI MERITO

PRIMA ACCADEMICA

S. M. LA REGINA ELENA

Pittori.

Residenti.

1871 — Prof. Gai cav. Francesco. *Via Merulana, 183.*
1879 — » Maccari comm. Cesare. *Via Sallustio, 19.*
1901 — » Joris cav. Pio. *Via Maria Cristina, 3.*
1902 — » Sartorio comm. Aristide. *Via Maria Cristina, 5.*
» — » Benlliure comm. Gius., Direttore dell'Accad. di Spagna.
1905 — » Duran gr. uff. Carolus, Dirett. dell'Accad. di Francia.
1906 — » Guidi Guido. *Via Volturno, 58.*
1908 — » Corelli cav. Augusto. *Viale Giulio Cesare, villino proprio.*
1909 — » Capranesi cav. Giovanni. *Piazza Vittorio Emanuele, 107.*
» — » Costantini Giovanni. *Via Fausta, 17.*
1911 — » Coromaldi Umberto. *Via Margutta, 51-a.*

Residenti aggiunti.

1893 — Prof. Petiti cav. Filiberto. *Via ai Villini, 10.*
1901 — » Raggio Giuseppe. *Via Palestro, 11.*
1906 — » Cellini cav. Giuseppe. *Passegg. di Ripetta, 25* — Tel. 14-79.
» — » Di Lorenzo comm. Tommaso. *Via Stamperia, 6* — Tel. 15-16.

Corrispondenti.

1893 — Prof. Pradilla Ortiz cav. Francesco. *Madrid.*
» — » Villegas comm. Gius., Dir. del Museo del Prado. *Madrid.*
1896 — » Donadini cav. E. A. *Dresda.*
1899 — » Lameire cav. Carlo. *Parigi, avenue Duquesne.*
» — » Prell comm. Ermanno. *Lipsia.*
» — » Thayer Abbot. *New-York.*
» — » Poynter Edoardo. *Londra.*
1905 — » Michetti Francesco Paolo. *Francavilla a Mare.*
» — » Moretti cav. Francesco. *Perugia.*
» — » Nono Luigi. *Venezia.*

1906 — Prof. Franchi Alessandro. *Siena.*
» — » Cassioli Giuseppe. *Firenze.*
1911 — » Calderini Marco. *Torino.*
» — » Botckine Michele. *Pietroburgo.*

Scultori.

Residenti.

1882 — Prof. Monteverde gr. uff. Giulio, senatore. *Via dei Mille, 6.*
1891 — » Tadolini gr. uff. Giulio. *Via Babuino, 150.*
1896 — » Galli comm. Alberto. *Via Maria Adelaide, 4.* — Tel. 38-05.
1897 — » Maccagnani cav. Eugenio. *Via Fausta, 14.*
1903 — » Apolloni comm. Adolfo. *Via Magenta, 10.* — Tel. 639.
1905 — » Zocchi comm. Arnaldo. *Piazza Galeno, suo villino.* — Tel. 94-10.
» — » Gallori comm. Emilio. *Viale della Regina, 181.*
1906 — » Ximenes comm. Ettore. *Viale della Regina* — Tel. 84-39.
1911 — » Zanelli Angelo. *Via S. Martino al Macao, 9.*
» — » Romagnoli cav. Giuseppe. *R. Zecca.*
» — » Quattrini cav. Enrico. *Via Tasso, 78.*

Residenti aggiunti.

1891 — Prof. Lancelot Croce Marcella. *Via Sistina, 123.*
1905 — » Berardi cav. Giuseppe. *Via Babuino, 156.*
» — » Lanzi cav. Antonio. *Via Cavour, 6.*

Corrispondenti.

1895 — Prof. Jerace comm. Francesco. *Napoli.*
1896 — » Scanzi cav. Giovanni. *Genova.*
» — » Begas cav. Rinaldo. *Berlino.*
» — » Rivalta cav. Augusto. *Firenze.*
» — » Mercier cav. A. *Parigi, 15, avenue de l'Observatoire.*
1899 — » French Daniel Chester. *New-York.*
» — » Benlliure comm. Mariano. *Madrid.*
1902 — » Barbieri cav. Enrico. *Bologna.*
» — » Passaglia comm. Augusto. *Firenze.*
» — » Calandra comm. David. *Torino.*
» — » Zocchi comm. Cesare. *Torino, Istituto di Belle Arti.*
» — » Noel comm. Luigi. *Parigi, 108, rue de Vaugirard.*
» — » Bistolfi Leonardo. *Torino.*
1905 — » Triebel F. E. *New-York.*

Architetti.

Emeriti.

1901 — Prof. Calderini comm. Guglielmo. *Via Volturno, 58* — Tel. 19-06.

Residenti.

1889 — Prof. Tenerani gr. uff. Carlo. *Via Nazionale, 230.* — Tel. 944.
1896 — » Piacentini comm. Pio. *Piazza Collegio Romano, 1.* — Tel. 382.
1897 — » Giovenale comm. Giov. Battista. *Via Bocca di Leone, 43* — Tel. 73-28.
1900 — » Magni cav. Giulio. *Via in Lucina, 36.* — Tel. 91-83.
» — » Innocenti cav. uff. Augusto. *Via S. Basilio, 13* — Tel. 153.
1905 — » Galassi Filippo. *Via Mazzarino, 6.*
1906 — » Busiri Vici cav. Carlo. *Via Sesia, 4* — Tel. 36-86.
» — » Moretti cav. Mario. *Via Nazionale, 243.* — Tel. 53-53.
1907 — » Di Gregorio gr. uff. Giovanni. *Via Quattro Fontane, 41* — Tel. 52-80.
» — » Manfredi cav. Manfredo Emanuele, deputato. *Corso Vittorio Emanuele, 154* — Tel. 16-73.
1909 — » Ojetti cav. Raffaele. *Via Maria Adelaide, 12* — Tel. 73-59.
1911 — » Giovannoni cav. Gustavo. *Via Torre Argentina, 34* — Tel. 47-81.

Residenti aggiunti.

1896 — Prof. Bazzani cav. Luigi. *R. Istituto di Belle Arti.*

Corrispondenti.

1892 — Prof. Basile comm. Ernesto. *Roma.*
» — » Zampi cav. Paolo. *Orvieto.*
» — » Micheli comm. Vincenzo. *Firenze.*
1894 — » Boito comm. Camillo. *Milano.*
» — » Sada cav. Carlo. *Catania.*
1901 — » D'Avila comm. Pietro. *Lisbona.*
1903 — » Bernich comm. Ettore. *Napoli, via Cimarosa.*
» — » Stramucci comm. Emilio. *Firenze.*
» — » Tommasi cav. Natale. *Innsbruk (Austria).*
» — » Gewaerts cav. Leone. *Bruxelles.*
1907 — » Mariani cav. uff. Vittorio. *Siena.*

ACCADEMICI D'ONORE

PRIMA ACCADEMICA

1884 S. M. MARGHERITA

REGINA MADRE.

PRIMO ACCADEMICO

1899 S. M. GUGLIELMO II

IMPERATORE DI GERMANIA E RE DI PRUSSIA.

1893 — S. A. I. e R. la Principessa Luisa d'Inghilterra.
1878 — Blaserna prof. comm. Pietro, senatore. *Roma, via Panisperna, 89-b* — Tel. 745.
1880 — Caetani Lovatelli contessa Ersilia. *Roma, piazza Campitelli, 17* — Tel. 1686.
1881 — Zorzi conte Alvise. *Cividale nel Friuli.*
» — De Hoental Paget Valpurga. *Firenze.*
» — Baccelli prof. gr. cord. Guido. *Roma, piazza Campitelli, 2.*
1886 — Torlonia S. E. duca D. Leopoldo. *Roma, via Bocca di Leone.* — Tel. 325.
1887 — Visconti-Venosta S. E. march. Emilio, cav. O. S. SS. A., senatore. *Milano.*
» — Tommasini comm. Oreste, senatore. *Roma, via Nazionale, 89* — Tel. 2851.
» — Castellani comm. Augusto. *Roma, piazza Trevi, 86.*
» — Majelli comm. Giuseppe. *Palermo.*
1889 — Gnoli prof. comm. conte Domenico. *Roma, piazza della Pace, 8.*
» — Lanciani prof. comm. Rodolfo, senatore. *Roma, piazza Sallustio* — Tel. 68-47.
» — Ferraioli march. Alessandro. *Roma, piazza Colonna, 355* — Tel. 29-54.
1890 — Monaci comm. prof. Ernesto. *Roma, via Condotti, 75.*
» — Helbig comm. Volfango. *Roma, Villa Lante* — Tel. 814.
1892 — Lazzaroni barone Michele. *Parigi.*
» — Finali S. E. Gaspare, cav. O. S. SS. A., senatore. *Roma, via Viminale, 38.*
» — Villari prof. gr. uff. Pasquale, senatore. *Firenze.*
» — Gatti prof. comm. Giuseppe. *Roma, piazza S. Luigi de' Francesi, 24* — Tel. 83-40.
» — Sergi prof. cav. Giuseppe. *Roma, via delle Finanze, 1.*

1893 — Fumi prof. comm. Luigi. *Lucca.*
» — Venturi prof. comm. Adolfo. *Roma, via Fabio Massimo, 60.*
» — Pasolini conte Pier Desiderio, senatore. *Roma, Palazzo Sciarra* — Tel. 23-81.
1894 — Lanciarini cav. avv. Vincenzo. *Roma, via del Pellegrino, 119.*
» — Kambo comm. avv. Colino. *Roma, via Piè di Marmo, 6.*
» — Cantalamessa comm. prof. Giulio. *Roma, Galleria Borghese, Villa Umberto I* — Tel. 686.
» — Marucchi prof. comm. Orazio. *Roma, S. Maria in Via, 7-a* — Tel. 482.
1895 — Barnabei prof. comm. Felice, deputato. *Roma, piazza S. Luigi dei Francesi, 24.*
» — Scott Mylne cav. Roberto. *Dublino.*
» — Di San Martino e Valperga conte Enrico, senatore. *Roma, Circo Agonale, 13* — Tel. 10-60.
1897 — Gerhardt prof. comm. Enrico. *Roma, Passeggiata di Ripetta, 33.*
» — Campello della Spina conte Paolo. *Roma, via Sistina, 121.*
» — Barracco barone comm. Giovanni, senatore. *Roma, corso Vittorio Emanuele, 323.*
1898 — Navone comm. Giulio. *Roma, via Ferdinando di Savoia, 8* — Tel. 41-20.
1901 — Colonna S. E. D. Prospero principe di Sonnino, senatore. *Roma, via S. Basilio, villa Massimo* — Tel. 683.
» — Bertini-Attilj prof.ssa Clelia. *Roma, via Agonale, 13, p. 4.*
» — Rivoira comm. Giov. Teresio. *Roma, via Cavour, 44.*
» — Ricci comm. Corrado, Direttore delle Antichità e Belle Arti. *Roma.*
» — Strzygowski cav. Giuseppe. *Università di Vienna.*
» — Clausse cav. Gustavo. *Parigi.*
» — Pigorini prof. comm. Luigi. *Roma, via del Collegio Romano, 26.*
» — Grazioli S. E. duca D. Mario. *Roma, via del Plebiscito, 112* — Telefono 16-89.
» — Lanza S. E. conte Carlo, tenente generale, senatore.
1902 — Boito prof. comm. Arrigo. *Milano.*
» — Borgatti cav. Mariano, Colonnello del Genio. *Roma, Ministero della Guerra.*
» — Rocchi cav. Enrico, Generale del Genio. *Roma.*
1903 — Roujon cav. Enrico, Direttore delle Belle Arti. *Parigi.*
» — Enlart prof. Camillo. *Parigi. Rue du Cherche-midi.*
» — Pigorini Beri Caterina. *Roma, via Lucrezio Caro, 67* — Tel. 60-83.
» — Fiorilli avv. comm. Carlo. *Firenze.*
» — Boni prof. comm. Giacomo. *Roma, S. Francesca Romana.*
1904 — Hermanin prof. Federico. *Roma, via Porta Pinciana, 30-a.*
» — Pastor prof. Ludovico, Direttore dell'Istituto Storico Austriaco. *Roma, via della Croce, 74.*
» — Ovidi avv. cav. Ernesto. *Roma, piazza Grazioli, 5.*
» — Balzani conte Ugo. *Roma, via Po, 9.*
» — Mariani prof. cav. Lucio. *Roma, via Pierluigi da Palestrina, 55.*

1905 — Scialoia prof. comm. Vittorio, senatore. *Roma, piazza Grazioli, 5.*
» — Duchesne prof. mons. Luigi, Direttore della Scuola Francese. *Roma, pal. Farnese* — Tel. 11-38.
» — Pinza prof. Giovanni, Segr. della Congr. Artistica dei Virtuosi al Pantheon. *Roma, via Monserrato, 2.*
1906 — Salinas prof. comm. Antonino. *Palermo.*
» — Carcano avv. gr. uff. Paolo, deputato. *Roma*
» — Cruciani Alibrandi comm. Enrico, senatore. *Roma, via del Tritone, 66.* — Telef. 80-33.
» — Fradeletto prof. Antonio, deputato. *Venezia.*
» — Wilpert mons. Giuseppe. *Roma, corso Vittorio Emanuele, 323* — Tel. 28-72.
» — Hülsen prof. comm. Cristiano. *Firenze.*
1907 — Almagià comm. Edoardo. *Roma, via in Lucina, 17.* — Tel. 792.
1908 — Kanzler barone Rodolfo. *Roma, piazza Sforza Cesarini, 46* — Telefono 888.
» — Del Gallo di Roccagiovine march. Alberto. *Roma, Foro Traiano, 1* — Tel. 24-17.
1909 — Doria Pamphilj S. E. principe D. Alfonso, senatore. *Roma, palazzo Doria* — Tel. 21-31.
» — Amelung prof. Walther. *Roma, via Andrea Cesalpino, 2.*
» — Morris Moore prof. comm. Giovanni. *Roma, viale G. Cesare, 237.*
1910 — Rennel Rodd (Sir), Ambasciatore d'Inghilterra. *Roma.*
1911 — Balestra comm. Giacomo, senatore. *Roma, via Veneto, 56.* — Telefono 30-82.
» — Muñoz prof. Antonio. *Roma, via della Pace, 36.*
» — D'Achiardi prof. Pietro. *Roma, via Margutta, 54.*
» — Ojetti comm. Ugo. *Firenze.*

ACCADEMIE AGGREGATE

Reale Accademia di Belle Arti di Bologna.
» » » » Firenze
» » » » Londra.
» » » » Milano.
Nazionale » » » Parigi.
Reale » » » Perugia.
Imperiale » » » Pietroburgo.
Reale » » » Valenza (Spagna).
» » » » Venezia.
» » » » Torino.
Società degli Architetti di Londra.

APPENDICE.

UFFICI DELL'ACCADEMIA

Direttore di Segreteria

Tomassetti D.r Francesco. *Roma, via del Sudario, 14.* — Tel. 17-20.

Ragioniere

Zara prof. cav. Adriano.

Rettore della Chiesa Accademica

Panci can. don Luigi.

Esattore

Medori Augusto.

CUSTODE DELLA GALLERIA

Fallani Cesare.

COMMESSO

De Arcangelis Federico.

USCIERE

Calderoni Giovanni.

PENSIONATI

IN PITTURA *(Concorso Originali)*.

1907-1916 — Raimondi Roberto. *Via dei Coronari, 222.*
» — Ridolfi Tito. *Via Merulana, 206.*
» — Guardabassi Remo. *Via delle Carrozze, 35.*
1912-1921 — Ufficialetti Ruggero. *Via Margutta.*
» — Corradetti Romano. *Corso Umberto I, 505.*
» — Mezzana Corrado. *Via Urbana, 105.*

IN SCULTURA *(incisione) Concorso Albacini.*

1910-1913 — Tamagnini Torquato. *Via del Babuino, 52.*

IN ARCHITETTURA *(Concorso Poletti)*.

1912-1915 — Invernizzi Vittorio. *Vicolo del Fiume, 13.*

(Concorso Montiroli).

1909-1912 — Foschini arch. Arnaldo. *Via Merulana, 139.*

ACCADEMICI DEFUNTI

Brioschi prof. cav. Othmar, accademico di merito aggiunto, pittore.
Alma Tadema prof. Lorenzo, accademico di merito corrispondente, pittore.
Wallot prof. cav. Paolo, accademico di merito corrispondente, architetto.

INDICE

A. Apolloni. *Vicende e restauri della statua equestre di Marco Aurelio.* . *Pag.* 1

A. Sartorio. *Vetuste riproduzioni plastiche dell'immagine di Cristo del Sancta Sanctorum* . . . . . » 25

A. Muñoz. *Alessandro Algardi principe dell'Accademia di S. Luca* . . . » 37

R. Rodd. *L'interpretazione dell'Arte nella Poesia* . . . . . » 59

R. Ojetti. *Ottaviano Mascarino* . . . . . » 65

A. Ferrajoli. *Il Triregno di Giulio II eseguito e descritto dal Caradosso* . » 81

G. Calori. *Il Mito di Pigmalione* . . . . . » 99

Concorsi Accademici . . . . . » 105

Atti Accademici . . . . . » 117

Cenni necrologici degli Accademici defunti. . . . . » 129

Albo Accademico . . . . . » 131

Accademie aggregate . . . . . » 139

Appendice . . . . . » 139

VOL. III.

ATTI E MEMORIE

DELLA

R. ACCADEMIA DI S. LUCA

ANNUARIO

MCMXIII-MCMXIV

SOMMARIO:

A. MUÑOZ. — *Stefano Maderno, contributo allo studio della scultura barocca prima del Bernini* (con 19 fig.).

G. T. RIVOIRA. — *Roma, l'Italia nella creazione delle antiche architetture a vôlta.*

L. MARIANI. — *L'Aphrodite di Cirene* (con 8 fig. e 4 Tav. f. testo).

D. GNOLI. — *Bramante a Roma.*

A. SARTORIO. — *S. Flaviano a Montefiascone* (con 46 fig.).

R. OJETTI. — *Ottaviano Mascarino* (con 10 fig. e 1 Tav. f. testo).

C. RICCI. — *Il Cagnacci e « Lucrezia Romana »* (con 12 fig.).

Q. ANGELETTI. — *L'Architettura nella Scenografia dei secoli XVII e XVIII.*

Acquisti Müller (con 5 fig.).

Concorsi Accademici (con 4 fig.).

Atti dell'Accademia.

ROMA
TIPOGRAFIA EDITRICE ROMANA
VIA DELLA FREZZA, 57-61
MCMXV.

VOL. III.

ATTI E MEMORIE

DELLA

R. ACCADEMIA DI S. LUCA

ANNUARIO

MCMXIII-MCMXIV

SOMMARIO:

A. MUÑOZ. — *Stefano Maderno, contributo allo studio della scultura barocca prima del Bernini* (con 19 fig.).

G. T. RIVOIRA. — *Roma, l'Italia nella creazione delle antiche architetture a vôlta.*

L. MARIANI. — *L'Aphrodite di Cirene* (con 8 fig. e 4 Tav. f. testo).

D. GNOLI. — *Bramante a Roma.*

A. SARTORIO. — *S. Flaviano a Montefiascone* (con 46 fig.).

R. OJETTI. — *Ottaviano Mascarino* (con 10 fig. e 1 Tav. f. testo).

C. RICCI. — *Il Cagnacci e « Lucrezia Romana »* (con 12 fig.).

Q. ANGELETTI. — *L'Architettura nella Scenografia dei secoli XVII e XVIII.*

Acquisti Müller (con 5 fig.).

Concorsi Accademici (con 4 fig.).

Atti dell'Accademia.

ROMA
TIPOGRAFIA EDITRICE ROMANA
VIA DELLA FREZZA, 57-61
MCMXV.

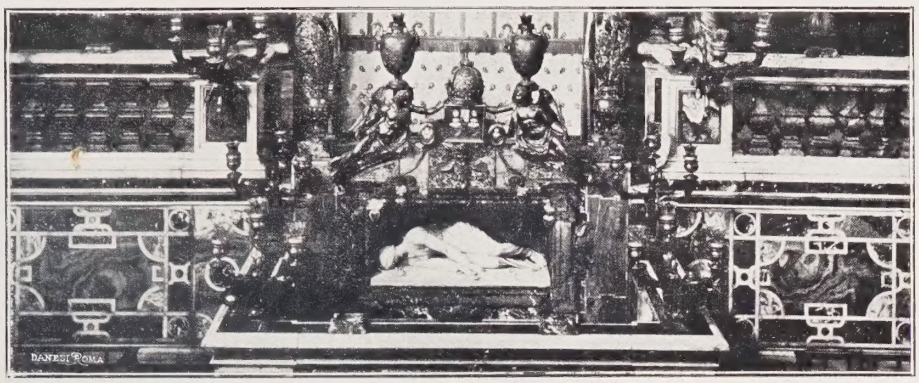


Fig. 1. — Roma — Chiesa di S. Cecilia. *Altare Maggiore.*

STEFANO MADERNO

CONTRIBUTO ALLO STUDIO DELLA SCULTURA BAROCCA PRIMA DEL BERNINI

(Comunicazione svolta nell'adunanza del 1° marzo 1914).

Illustrando in una precedente comunicazione accademica le opere di Alessandro Algardi [1] facevo rilevare l'errore in cui si persiste da molti di considerare tutti gli scultori del Seicento come discepoli o imitatori del Bernini. Studiando l'opera di Stefano Maderno avrò occasione di notare un altro errore non meno grave nella valutazione della scultura barocca: quello di prendere il Bernini come punto di partenza del nuovo periodo d'arte, e di attribuire a lui ogni atteggiamento nuovo, ogni forma, ogni espressione diversa da quelle delle età precedenti.

Nella generazione di artisti precedente al Bernini, e in cui Stefano Maderno operò, si trovano già molti elementi dell'arte del grande; si sentono, tra l'eco dell'arte michelangiolesca, accenti sonori del nuovo stile. Già, come sempre accade per le divisioni cronologiche, non si può inquadrare strettamente la scultura barocca nei limiti del secolo decimosettimo; e come per la pittura si può rifarsi al Correggio e perfino a Raffaello, per notare i primi germi del barocco, così per la scultura si può scendere fino a Michelangelo e ai suoi seguaci. Pietro Paolo Olivieri, Flaminio Vacca, il Valsoldo, Nicolò Cordier, che operano già sulla fine del Cinquecento, sono da considerarsi senz'altro come maestri barocchi. E prima di essi il Giambologna è per molti tratti un vero barocco.

[1] A. Muñoz, *Alessandro Algardi principe dell'Accademia di S. Luca,* Annuario, 1913.

Certo nessuno dei maestri che ho ricordato può essere avvicinato al Bernini; sebbene alcuni siano invero grandi, come il Buonvicino e il francese Cordier: tutti hanno innanzi agli occhi l'arte di Michelangelo o meglio quella della sua scuola, ma cominciano ad esprimersi con linguaggio nuovo. Non più come nel Buonarroti la sola figura umana domina l'arte: entrano nella scultura elementi di costume, di paesaggio; si vedono scene complesse di combattimenti, di cerimonie, in grandi altorilievi; primi accenni alla maniera pittorica che trionfa nel Seicento.

Fa eccezione a questi caratteri generali, l'arte di Stefano Maderno. Questo scultore, è noto generalmente per una sola statua; la soave Santa Cecilia nella basilica del Trastevere, che è una delle figure più celebri

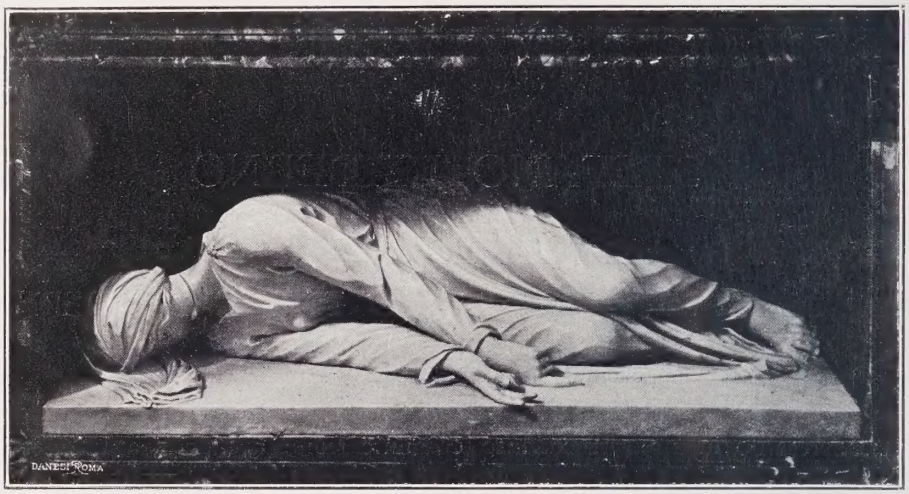


Fig. 2. — Roma — Santa Cecilia in Trastevere — STEFANO MADERNO. *Statua della Santa.*

e popolari dell'arte italiana. Delle altre sue opere nessuno si è occupato finora; e sebbene siano tutte inferiori alla Santa Cecilia pure metteva conto di studiarle per illuminare la vita e l'educazione d'un artista che ha saputo darci un capolavoro.

L'elenco delle opere di Stefano Maderno lo abbiamo dalla magra biografia del Baglione; qualche notizia documentale pubblicò il Bertolotti, e un garbato articolo il Reymond, che a proposito della Santa Cecilia parlò fugacemente di altri lavori del maestro non senza incorrere in errori [1].

Stefano Maderno era lombardo, come il celebre architetto Carlo Maderno, col quale non sappiamo se fosse legato in parentela [2]. Secondo il

[1] G. BAGLIONE, *Le vite dei pittori, scultori et architetti*, Roma, 1642; A. BERTOLOTTI, *Artisti lombardi a Roma*, Milano, 1881; M. REYMOND, *La sainte Cécile de Stéphane Maderno*, « Gazette des Beaux-Arts », 1892, pag. 37-42. Giulio Cantalamessa ne fece una acuta recensione in *Archivio Storico dell'arte*, 1892, pag. 200.

[2] Pare si debba argomentare di sì, dal fatto che spesso si trova Stefano occupato in lavori che Carlo dirigeva, come nella Cappella Aldobrandini alla Minerva, e nell'altare maggiore della Pace.

Baglione, Stefano avrebbe cominciato la sua educazione in Roma, dandosi a restaurare statue antiche, « *e faceva bene li modelli levati dalle più belle « statue antiche e moderne che in Roma si trovavano. E molti dei suoi modelli « sono stati gettati di metallo per servizio di varii personaggi, che di questa « professione si dilettano, sì per Roma come per fuori, e a pubblico beneficio* ».

Ma i caratteri dell'opera del Maderno mi paiono smentire questo contatto di lui con l'antico, visibile così chiaramente in tanti maestri dell'epoca. Il Maderno invece dovette venire di Lombardia a Roma quando già la sua educazione artistica era fatta, tanto che mantenne in Roma per molto tempo il suo carattere schiettamente lombardo.

Sappiamo che morì sui 70 anni nel 1636, e quindi doveva esser nato intorno al 1566; qualche dizionario artistico, non saprei su qual fonda-

Fig. 3. — Roma — Chiesa di S. Luca.
N. Menghini. *Santa Martina.*

mento pone la nascita al 1571; la prima notizia sicura della sua presenza in Roma rimonta al 1597 [1], confermando così la mia ipotesi che egli trascorresse gli anni giovanili in patria.

Si obbligava in data 4 settembre di quell'anno a fare per l'orefice senese Alessandro de Turchis, nello spazio di sette mesi, quattro figure di marmo, cioè un crocifisso di cinque palmi in bassorilievo con un soldato armato ai fianchi, una Santa Barbara e una Maddalena. « *tutte e due tonde di marmo bianco buono e bello senza alcun difetto o vene* ». Il prezzo stabilito era di 100 scudi.

Di queste statue non abbiamo altra notizia, così che tra le opere pervenuteci, la prima in ordine cronologico è la Santa Cecilia.

È necessario descrivere ancora una volta la bellissima figura? Entro una cassa aperta sul davanti è distesa la fragile creatura, poggiata su un lato, con le braccia protese e la testa ripiegata e coperta da un velo. Il corpo gracile della giovinetta cristiana è avvolto in un manto sottile che ne modella le forme delicate, le ginocchia rotonde, i piccoli seni, le braccia sottili. Il collo, particolare bizzarro, è tagliato da una netta fenditura, per indicare che la Santa fu decapitata. Benchè il volto sia nascosto, come se

[1] Bertolotti, *Artisti Lombardi*, I, 234.

la fanciulla volesse sfuggire gli sguardi degli astanti, nulla vi ha di più significativo di più commovente di questa delicata figura di giovinetta, di questo fiore non ancora sbocciato, di questo corpo purissimo che nessuno conobbe, vittima innocente, martire della fede. Il Maderno ha trattato il marmo con grande finezza, dandogli una patina lucente che rende la figura ancora più soave e gentile.

Il fondo della cassa è nero; la cornice di portasanta; le fasce laterali di broccatello e di alabastro, incrostato di lapislazuli. La cassa è coronata da due volute su cui seggono due angeli di bronzo dorato sorreggenti una corona; ai due lati, su due specchi di marmo nero, sono fissate altre piccole figure di bronzo dorato in rilievo: a sinistra Cecilia in piedi tra Valeriano

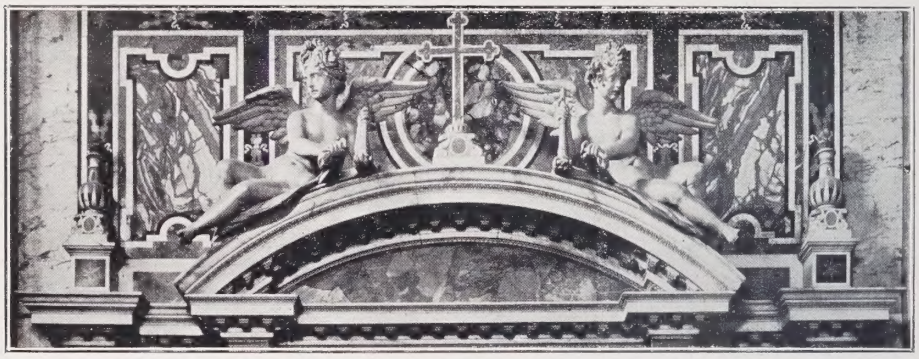


Fig. 4. — Roma — Chiesa della Minerva.
Stefano Maderno. *Genietti* (Capp. Aldobrandini).

e Tiburzio, a destra Massimino e i papi Urbano e Lucio. E davanti alla cassa il pavimento è come un tappeto fiorito, di alabastro, di giallo antico, di lapislazulo, di verde, di portasanta, intorno a un tondo di porfido che chiude la tomba del committente di tutta la ricca opera, il Cardinale Paolo Sfondrato. Una balaustra di portasanta, con il davanzale di marmo nero, recinge l'altare.

La storia del trovamento del corpo della santa, narrataci dal Bosio, illumina la creazione del Maderno [1]. Quando il Cardinale Paolo Sfondrato ottenne il titolo di Santa Cecilia, cominciò a decorare e a restaurare la chiesa, e pensava tra l'altro di innalzare davanti all'altare maggiore una custodia per le reliquie che parte erano già nella chiesa, parte aveva avute dal Pontefice. Il luogo era adattissimo per le reliquie, come quello in cui si depongono di solito i sacri corpi nelle basiliche.

Essendo necessario fare uno scavo per dare maggior spazio alla custodia, si sperava di ritrovare i sacri corpi: tanto più che dentro la *fene-*

[1] A Bosio, *Historia passionis B. Caeciliae Virginis, Valeriani, Tiburtii, et Maximi martyrum... Accedit relatio eorumdem sanctorum corporum novae inventionis et repositionis sub Clemente VIII P. M., Paulo Sfondrato S. R. E. tt. S. Caeciliae Presb. Card.* Romae, *MDC*.

strella confessionis vi era un foro profondo che pareva fatto per arrivare alle tombe dei martiri.

Nel 1599, il giorno 20 ottobre, di mercoledì, in presenza del Cardinale, si cominciò a rompere il pavimento, e fatto ciò e rimossa la terra, apparvero due arche marmoree. Aperta una di queste, si trovò una cassa di legno che il Cardinale stesso aprì con le sue mani. « E dentro questa cassa » traduco dal latino del Bosio « stava il corpo della beata Vergine Cecilia, co-

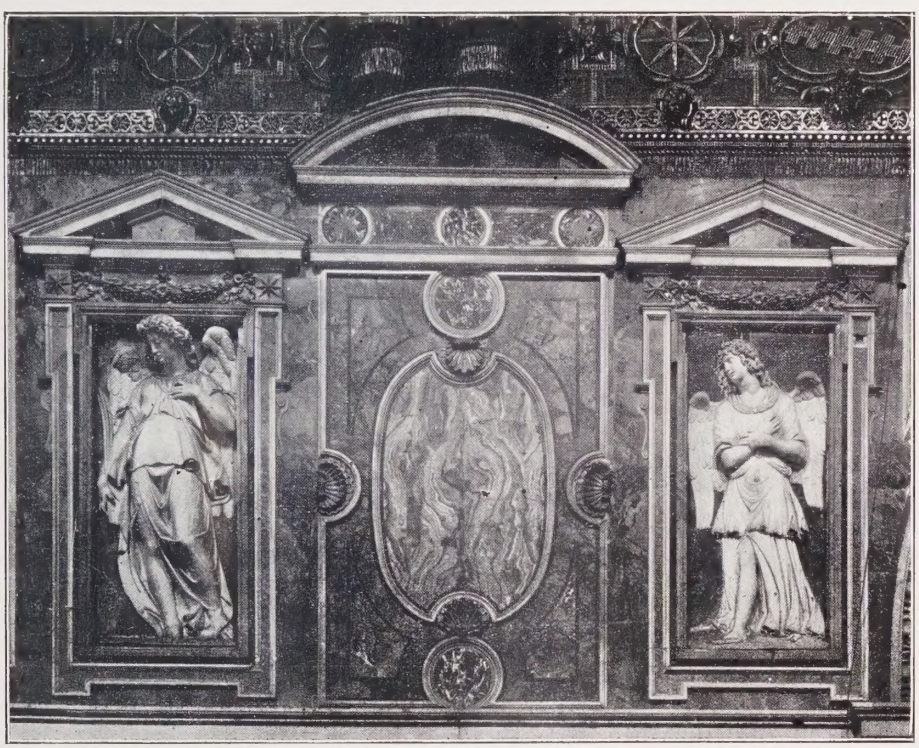


Fig. 5. — Roma — S. Giovanni in Laterano. *Angeli nella navata trasversale.*

« perto da un velo di seta scuro, e disotto al velo tralucevano con tenue « fulgore le auree vesti bagnate dal sangue verginale. Con queste vesti- « menta dorate, delle quali ella in vita si serviva, fu visto il suo sacro « corpo da Papa Pasquale, come attestano le di lui lettere ed Anastasio biblio- « tecario »...

« Il corpo verginale appariva lungo cinque palmi e mezzo, senza dubbio « per l'antichità e per la contrazione delle ossa; poichè non si può dubi- « tare che la fanciulla vivendo fosse più alta. Giaceva il corpo piegato sul « destro lato, con le gambe un poco contratte e le braccia protese in avanti; « il corpo poi era del tutto rivoltato, e il viso poggiato verso terra a modo « di chi dorme; conservando quella posizione in cui si può credere rima- « nesse quando dopo il triplice colpo, rese l'anima a Dio. La positura di

« questo corpo giacente, l'illustrissimo Cardinale Sfondrato curò che fosse « ritratta in una statua marmorea, di cui appresso si parlerà » [1].

Nell'altra arca marmorea si rinvennero i corpi dei tre santi Tiburzio, Valeriano e Massimo, e in seguito in altra cassa sottostante si trovarono i corpi dei papi Lucio ed Urbano.

La cassa di legno col corpo di Santa Cecilia fu posta in una cella in fondo alla nave minore di destra e collocata sopra un suggesto in modo

Fig. 6. — Roma — S. Maria Maggiore — Stefano Maderno. *Fondazione della Basilica.*

che da una grata si potesse vedere dalla Chiesa. E tutto il popolo corse a visitare la salma, ricoperta di fiori, tra lampade argentee, in così grande folla che più volte si dovettero chiudere le porte del tempio, e chiamare gli svizzeri a ridurre all'ordine la gente. Rimase il corpo esposto fino al 22 novembre, nè v'era bisogno di incensi perchè da esso emanava un odore soavissimo come quello delle rose e dei gigli.

In quel giorno in presenza di Papa Clemente VIII e di quarantadue Cardinali, fu riposto in una cassa argentea, riccamente ornata, di cui dà il disegno il Bosio, la quale venne di nuovo seppellita avanti all'altare.

La statua del Maderno dovette essere eseguita subito dopo, perchè nel libro del Bosio, stampato nel 1600, già viene descritta, con tutta la ricca decorazione marmorea che la circonda.

[1] « *Hunc iacentis corporis statum marmoreo simulachro de quo infra dicetur Illustrissimus Cardinalis Sfondratus exprimi curavit* ».

Fig. 7. — Roma — S. Maria Maggiore — Stefano Maderno.
Rilievo del monumento di Paolo V.

La figura fu collocata entro una cassa marmorea posta nel basamento dell'altare maggiore, cioè nel luogo ove prima doveva aprirsi la *fenestrella confessionis* che dava luce alla cripta, e si tagliò a tale scopo, come narra il Bosio, il muro della confessione. Nella cassa, rivestita all'interno di marmo nero, fu posta, in modo da spiccare ancor più su quel fondo scuro, la candida statua riproducente la Santa « *ea omnino forma qua sacrum eius* « *corpus intra arcam veterem compositum, inventum est* », secondo l'espressione del Bosio.

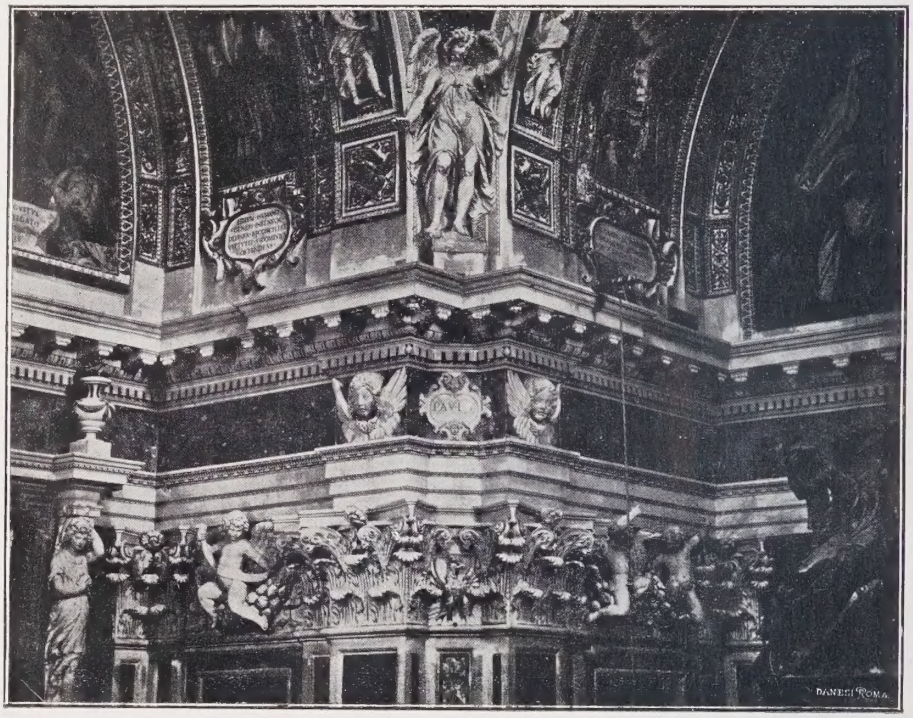


Fig. 8. — Roma — S. Maria Maggiore - Cappella Paolina. *Decorazione.*

Può supporsi che tutta la decorazione dell'altare spetti al Maderno; certo sono sue le sei figurette di santi in bronzo negli specchi laterali, e i due angeli sovrastanti alla cassa centrale: il tutto, come ripeto, dovette eseguirsi nel termine di pochi mesi se il 22 novembre 1599 si faceva la esposizione dei corpi, e nel corso del 1600 già il Bosio descrive come a posto l'opera mirabile del Maderno. La quale pare appunto il prodotto di una ispirazione fresca e spontanea, sotto l'impressione della scoperta del corpo verginale avvenuta in circostanze così ammirabili. La bella visione della vergine cristiana avvolta nelle sue vesti d'oro, riapparsa dopo tanti secoli dalla tomba, riuscì a suscitare in un modesto artista la scintilla del genio, e gli fece uscire dalle mani quasi inconsapevolmente un capolavoro. Come per ogni figura sacra la mente ricorre ad un'opera d'arte in cui essa è espressa nel modo più nobile e significativo, così che pensando a santa Teresa si ricorre alla statua del Bernini, a S. Giorgio alla figura di Donatello, così

per santa Cecilia la statua di Stefano Maderno ha assunto questa funzione specialmente rappresentativa, assai più della immagine celebre di Raffaello.

Collocando la statua della Santa entro una specie di sarcofago aperto sul davanti, Stefano Maderno creava una nuova forma d'altare che più volte fu imitata: nella basilica di Trastevere il sarcofago serve quasi di basamento all'altare che è sotto il ciborio di Arnolfo; altrove dagli imitatori fu collocato come paliotto d'altare. Così Nicola Menghini, discepolo del Bernini pose santa Martina distesa nel sarcofago, col capo poggiato entro una coppa che la sua chioma riempie, nella chiesa dei SS. Luca e Martina, della nostra Accademia; così Antonio Giorgetti collocò il S. Sebastiano sotto un altare della chiesa omonima suburbana. Ed Ercole Ferrata diede simile atteggiamento alla sua santa Anastasia nella chiesa sotto il Palatino a lei intitolata, e Giambattista Maini collocò in simil modo la S. Anna, in S. Andrea delle Fratte.

Sulla statua di santa Martina, ch'è ornamento della chiesa della nostra Accademia, mi piace trattenermi più a lungo: per essa il Menghini [1] fu pure soccorso dalla ispirazione fornitagli dal mirabile ritrovamento delle reliquie della santa, avvenuto nel 1634. Riporto la descrizione inedita del trovamento, che traggo dal Diario del Gigli (cod. Vaticano):

« A dì 25 di ottobre 1634 se ritrovorno li corpi di S. Martina Vergine e Martire Romana, e de' SS. Concordio et Epifanio Martiri con un loro compagno, li quali corpi furon trovati nella chiesa di detta Santa Martina a pie' di Campidoglio in Campo vaccino, con occasione che li Pictori che sono padroni di detta Chiesa la volevano ristaurare. Erano sepelliti sotto l'Altare antico di detta chiesa in una cassa di terra cotta longa sei palmi, e dieci oncie, larga doi palmi, et doi oncie, alta un palmo e mezzo coperta con tre tevoloni antichi, chiusa da due muri, et talmente circondata di terra, e sassi intorno, che niuno si saria imaginato che ivi fossero quelli Corpi Santi. In capo della cassa stava la testa di S. Martina in un baciletto di rame, qual baciletto stava sopra le ossa della medesima Santa, tra le quali si trovò una lamina di piombo battuto con lettere antiche. Divideva queste ossa da quelle delli altri tre santi un pezzo di lastra di terra cotta, et un pezzo di marmo di un palmo incirca dove erano scritti i loro nomi, vi fu ancora trovato un vaso di vetro, nel quale era del grasso bianco, et il cuore di detta Santa sanguinoso et tenero, et un altro vaso simile con ossa dentro... Tutte queste reliquie furono esposte in chiesa alli 28 di novembre, dove concorse molto popolo, et vi fu ancora Papa Urbano VIII con dodici cardinali a venerarla... ».

*
* *

Stefano Maderno collaborò verso lo stesso tempo a un'opera grandiosa, in cui però gli venne affidata una parte molto secondaria: la decorazione della Cappella Aldobrandini alla Minerva. Papa Clemente VIII, di quella

[1] Nicola Menghini fu principe dell'Accademia di S. Luca, e assunse il possesso il 30 giugno 1641.

Fig. 9. — Roma — S. Maria Maggiore – Esterno della Cappella Paolina.
Stefano Maderno. *Sant' Efrem.*

nobile famiglia, per onorare degnamente i suoi antenati e specialmente i suoi genitori, fece costruire la bellissima cappella ch'è la sesta della nave destra, e chiamò a collaborarvi con gli architetti Giacomo Della Porta e Carlo Maderno, un gruppo di valenti scultori, ai quali affidò l'esecuzione dei due grandi monumenti di Silvestro Aldobrandini, suo padre, e di donna Lesa Deti, sua madre, e di varie statue di santi e busti di cavalieri e cardinali della sua nobile casata. La cappella Aldobrandini è tra le più ricche di

Fig. 10. — Roma — S. Maria della Pace.
STEFANO MADERNO. *La Pace e la Giustizia.*

Roma: i marmi colorati vi splendono dappertutto, nelle pareti incrostate, nelle nicchie, nella balaustra, nel pavimento, nei due grandi sepolcri che hanno urne di nero e colonne di portasanta e di verde antico. Gli alabastri delle più belle varietà, l'africano, la portasanta, il giallo antico, l'occhio di pavone, il paonazzetto, il rosso, il nero antico, compongono la mirabile decorazione e si uniscono tra loro armoniosamente senza stridore. La cappella va attribuita al periodo tra il 1598 e il 1605, e insieme con la grande navata trasversale di S. Giovanni in Laterano, pure dovuta al Papa Aldobrandini, è una delle più belle manifestazioni della decorazione policroma del Seicento. Più tardi, quando i marmi antichi cominciarono a difettare, vengono il rosso di Francia, il diaspro, il giallo di Siena, dai colori troppo

vivi e spesso stonati; invece al principio del Seicento quei decoratori, che dipingevano con lo scalpello, sapevano mantenere l'equilibrio, graduare i passaggi da una tinta all'altra, intonare l'insieme in un accordo perfetto.

Fig. 11. — Roma — S. Lorenzo e Damaso. Stefano Maderno. *San Carlo.*

Fortemente patinate sono pure le figure di marmo bianco della cappella Aldobrandini. Nicolò Cordier, il forte scultore lorenese che a Roma chiamavano Cordieri, e per soprannome il Franciosino, nobilmente poggiò sulle antiche urne la bella e severa figura del giureconsulto Silvestro Aldobrandini, che sta seduto sul sarcofago alla maniera etrusca, poggiando il gomito su libri e cuscini, e quella pensosa di donna Lesa, che tiene un libro di preghiere nella sinistra, e sembra assorta in austere meditazioni. Lo stesso Cordier e Camillo Mariani, lombardo, scolpirono le eleganti figure allegoriche della Carità, della Religione, della Forza e della Prudenza, poste ai lati dei due mausolei, mentre in altre nicchie vedonsi figure di santi, e una statua dello stesso Clemente VIII, fatta da Ippolito Buzio.

A Stefano Maderno fu riservata una parte affatto secondaria: cioè la esecuzione dei putti o genietti che coronano i monumenti. Stanno seduti sul timpano rotondo, ai lati di una croce con le faci rovesciate in una mano e nell'altra reggono un lembo di panneggio, e levano le belle testine ricciute e le alette puntute; sembrano opera di un maestro più avvezzo a eseguire lavori in metallo, e certo si elevano al disopra delle consuete figure decorative di putti, così frequenti in quel tempo.

Ho ricordato poco fa il transetto della Basilica di S. Giovanni perchè in più vaste dimensioni vi si riscontra lo stesso spirito decorativo e pittorico della cappella Aldobrandini; anche ivi Stefano collaborò, eseguendo tra il 1600-1601 uno degli angeli marmorei a bassorilievo, che stanno su fondo di marmo nero entro le nicchie elegantissime che tanto piacevano a Giuseppe Sacconi. Gli angeli sono nove, e il Baglione e i documenti del

Bertolotti ci danno i nomi degli artisti che li eseguirono: Nicola Fiammingo, Flaminio Vacca, Camillo Mariani, Niccolò Cordier, Ambrogio Buonvicino, Silla da Vigiù. Al Maderno attribuisco quello che trovasi nel lato destro, riprodotto a destra nella illustrazione di questo studio; dalla testa ricciuta come i putti della Minerva, e dalle pieghe del manto a stecche, quali vedremo negli angeli di Santa Maria di Loreto. Poco felice nella rappresentazione della parte inferiore del corpo in profilo, il Maderno ha fatto l'angelo

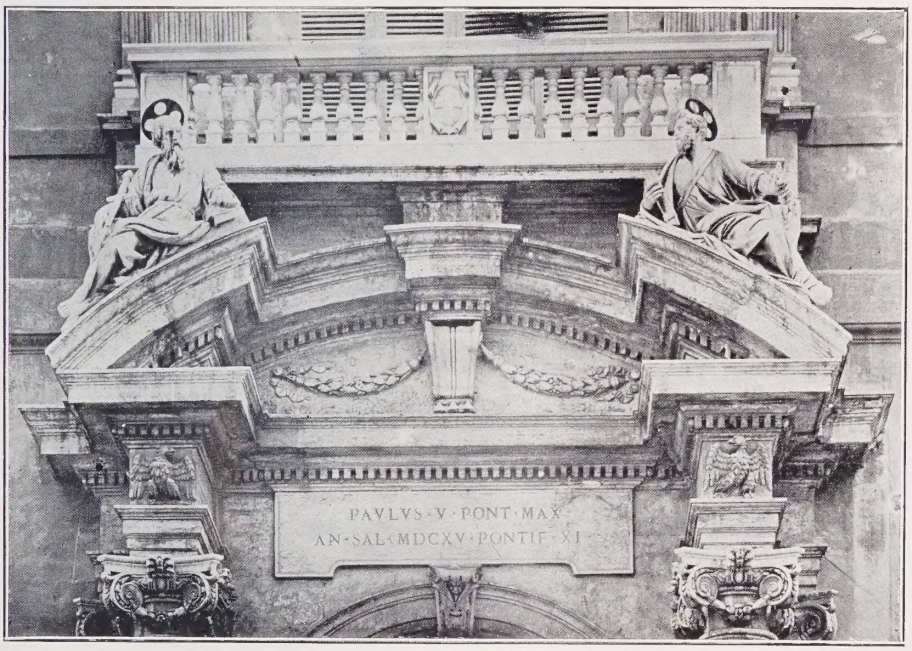


Fig. 12. — Roma — Palazzo del Quirinale. *Coronamento del portone.*

assai nobile nel volto. Quello che lo precede nella figura qui riprodotta parmi possa attribuirsi ad Ambrogio Buonvicino.

Nel 1603 troviamo notizie del Maderno in un documento edito dal Bertolotti, da cui risulta che il nostro artista aveva ceduto al Buonvicino la commissione di una statua di S. Giovanni Battista, da porsi nella cappella di S. Sebastiano alla Minerva: statua che tuttora si vede in quella cappella e fa riscontro a lato dell'altare a quella di S. Sebastiano, opera del principio del sec. XVI.

In quegli anni una grande opera si andava eseguendo in Roma, che doveva destare l'ammirazione di tutti, e che è ricordata dai contemporanei con alte lodi: la costruzione e la decorazione della Cappella Paolina in S. Maria Maggiore, ancora oggi splendente in tutta la sua fastosità. Nella cappella elevata dal munificentissimo Papa Paolo V, che s'apre nella nave sinistra della Basilica, ed è da sè sola grande come una chiesa, sorge sulla parete di fondo un magnifico altare con quattro colonne di diaspro rosa screziate di bianco e di nero, le quali sorreggono un timpano di metallo

dorato con incrostazioni d'alabastro, che porta in una piccola edicola un bassorilievo. Nel mezzo dell'altare, su un bellissimo fondo di lapislazuli, una corona di angeli di bronzo dorato sorregge la cornice che inquadra l'antichissimo dipinto della Madonna, che la tradizione attribuisce a S. Luca [1].

Fig. 13. — Roma — Portone del Quirinale — G. Bertholot. *San Paolo.*

Sui due lati della Cappella si ergono i due grandi mausolei di Paolo V e di Clemente VIII, del tipo che definirei architettonico, simili a due grandi facciate di edificio a doppio ordine, con coronamento, colonne e pilastri, e grandi altorilievi incassati fra esse. E le pareti portano affreschi di Guido Reni, del Lanfranco, del Cavalier d'Arpino, e la cupola una bella composizione del Cigoli. I più valenti scultori dell'epoca lavorarono nella Cappella

[1] È invece del secolo XIII.

Borghesiana: il Cordier, il Buonvicino, il Buzio, il Valsoldo, Pietro Bernini [1], Silla da Vigiù [2]; architetto della Cappella fu Flaminio Ponzio, lombardo. I lavori furono condotti dal 1606 al 1612; il 27 gennaio del 1613 la Cappella veniva solennemente dedicata.

Fig. 14. — Roma — Portone del Quirinale — Stefano Maderno. *S. Pietro.*

Stefano Maderno vi eseguì per il grande altare il bassorilievo dell'edicola posta fra il timpano spezzato, e rappresentante il Papa Liberio circondato dai vescovi e dagli accoliti, che traccia sulla neve la pianta della basilica, mentre il patrizio Giovanni con la moglie s'inginocchia innanzi a lui, alla presenza di soldati e di varii personaggi. È opera abbastanza fine

[1] Vedasi A. Muñoz, *Pietro Bernini*, Biblioteca di Vita d'Arte, vol. IV, Siena, 1909.
[2] Su questi maestri sto preparando uno studio d'insieme.

Fig. 15. — Roma — Santa Maria di Loreto.
STEFANO MADERNO. *Angelo.*

nei particolari, ma condotta secondo le formole della scuola manieristica, per cui si vedono fra i due gruppi personaggi che guardano lontano senza ragione; manifestazione consueta del desiderio degli artisti di quel tempo di introdurre figure e movimenti che credono dian vita alla scena, mentre invece sviano l'osservatore dal soggetto principale. Bene è espressa la fatica del vecchio pontefice nel segnare col piccone la traccia, per cui è costretto ad accompagnare con tutto il corpo il movimento delle braccia; e l'attenzione vigile di alcuni suoi seguaci. Al seguito del patrizio vi è una bella figura di soldato che volge altrove lo sguardo. Il piano è bianco di neve, ottenuto mediante incrostazione di un pezzo di marmo sul fondo di bronzo.

Fig. 16. — Roma — S. Maria di Loreto. Stefano Maderno. *Angelo.*

Il Maderno, come avverte il Baglione e confermano i documenti, dette il modello del rilievo che fu gettato in metallo da Orazio Censore, il più rinomato fonditore di quel tempo.

Nel grandioso mausoleo di Paolo V, che è sul lato a sinistra della cappella, al Maderno fu assegnata l'esecuzione di uno degli altorilievi laterali alla nicchia centrale, in cui sta la statua del pontefice scolpita da Silla da Vigiù. Il rilievo è a sinistra del riguardante, e vi è rappresentata la spedizione delle milizie pontificie, condotte dal cardinal Serra generale di Santa Chiesa, alla volta dell'Ungheria, per rinforzare l'esercito di Rodolfo II, in lotta contro i Turchi. Nel primo piano si vedono dei guerrieri a piedi, con elmi e corazze, spade e tamburi; nel secondo piano i cavalieri, uno dei quali regge lo stendardo con lo stemma borghesiano; in fondo una selva di aste indica il grosso dell'esercito. È evidente nelle armature e nei cavalli lo studio di rilievi trionfali romani; mentre nei volti dei soldati

barbati traspare l'imitazione michelangiolesca. Ma l'insieme è confuso, la disposizione e anche la direzione delle figure non è chiara, vi è un groviglio di teste e di aste, in cui non si riesce a districarsi. Appare evidente lo sforzo del manierista di richiamare l'attenzione del riguardante con varii espedienti: un soldato si rivolge all'indietro per guardare non si sa che cosa, un altro fa un gesto che non ha significato. Le movenze in molte figure sono sforzate; quella dell'ultimo soldato a sinistra, col grosso braccio nudo in posa che vuol essere michelangiolesca, è goffa. E per ottenere i varii piani del quadro il Maderno invece di figurare il terreno in prospettiva ha fatto sul davanti due gradini. È insomma mediocre cosa, con qualche bel particolare; e il Maderno resta al disotto di molti fra gli scultori degli altri rilievi del monumento di Paolo V e di quello di Clemente VIII, come il Buzio, il Mariani, il Buonvicino.

Fig. 17. — Roma — S. Maria di Loreto. G. Finelli. *Santa Cecilia.*

Nella cappella Paolina scolpì pure il Maderno alcuni putti del fregio che gira all'intorno, all'altezza dei capitelli, con graziose figurette sedute o correnti tra i festoni, con movimenti vivaci.

Il Baglione indica un'altra opera del Maderno all'esterno della cappella Paolina con queste parole: « *Nella facciata di fuori della cappella Paola è sua scultura il S. Efrem discepolo dell'apostolo S. Paolo, in trevertino lavorato* ». Il Reymond nell'articoletto sopra citato [1] fraintende il testo del Baglione e dice che la statua di S. Efrem doveva essere all'ingresso della cappella, e che da lungo tempo se ne era perduta la memoria. Il critico francese crede di averla ritrovata, e sarebbe secondo lui il S. Bernardo che è in una nicchia a destra dell'ingresso della cappella. Ma il S. Bernardo, come bene fece osservare il Cantalamessa [2], è di autore noto, di Niccolò Cordier, ed è stilisticamente lontanissimo dall'arte del Maderno.

Non so spiegarmi come sia sorta una questione in proposito, quando la statua di S. Efrem del Maderno, è ancora al suo posto, all'esterno della cappella, sul ricco fronte che guarda la strada, ed è precisamente tra le cinque figure di travertino entro nicchie, quella posta più a destra del riguardante, ossia l'ultima verso la facciata principale di S. Maria Maggiore.

[1] *Gazette des Beaux Arts,* 1892, gennaio, pag. 41.

[2] Recensione all'articolo del Reymond, *Arch. storico dell'Arte*, 1892, pag. 200.

Basta vedere la riproduzione che qui presento, per riconoscere un'opera del Maderno in quella figura di santo barbato che tiene un volume aperto colla mano destra sollevata, ed ha il manto a pieghe schiacciate, come se non circondasse tutta la persona, ma fosse gettato sul davanti di essa e

Fig. 18. — Roma — S. Giovanni in Laterano.
Crocifisso attribuito a STEFANO MADERNO.

trattenutovi dal vento, allo stesso modo dei manti delle Virtù sul timpano della chiesa della Pace.

Le altre statue delle nicchie all'esterno della cappella [1] sono opere di artisti assai diversi dal nostro, più agili, più vivaci, più *barocchi*. Stefano Maderno, meno felice fra tutti, mostra anche la sua poca perizia nel trattare masse di grandi dimensioni, in cui non può esprimere la sua ricerca del minuto, del delicato; il maestro della piccola Santa Cecilia si trova im-

[1] Due se ne vedono nella fotografia Alinari, n. 26729.

pacciato di fronte alle gigantesche forme che deve dare al Santo eremita, per riempire il colossale nicchione.

*
* *

Stefano Maderno fu invitato nel 1610 a fare un modello per un apostolo pel Duomo di Orvieto, presentato al Camerlengo della fabbrica con lettere commendatizie [1]. Non sappiamo se il modello fu eseguito; certo non fu poi tradotto in marmo perchè nessuna delle statue di apostoli che erano addossate ai piloni del Duomo e furono in tempi moderni trasportate nel museo dell'opera, può attribuirsi al nostro artista.

Sappiamo sempre da documenti dell'Archivio di Orvieto che nel 1620 si concludeva col Maderno un accordo per l'esecuzione di un angelo, ma non risulta se l'abbia poi eseguito. Il Maderno poco lavorava in quegli anni; narra il Baglione, che dopo l'esecuzione di due figure allegoriche della pace e della giustizia, scolpite per l'altar maggiore di S. Maria della Pace, avendo ottenuto dal committente di quest'opera Gasparo Rivalda che teneva in affitto la dogana di Roma, un ufficio sopra la gabella di Ripetta, il Maderno avrebbe abbandonato l'arte. La notizia dell'antico biografo deve corrispondere al vero: infatti le due statue della Chiesa della Pace sono del 1614, e dopo quella data il Maderno eseguì pochissime altre opere.

L'abside della chiesa della Pace, è veramente assai nobile e ricca; le pareti laterali sono incrostate in basso di bellissimi marmi, e adorne di dipinti ad olio del Passignano; l'altare ha quattro colonne di verde antico e belli alabastri nelle cornici; nella conca vi sono mirabili figure dell'Alfani. Sul timpano triangolare stanno sedute le due statue del Maderno: a destra la Pace, coi suoi simboli, l'olivo, le spiche, i volumi della legge; a sinistra la Giustizia col fascio delle verghe e la bilancia. Le teste sono imitate da antiche statue; le pieghe sottili, il panneggio dalle ondulazioni metalliche, richiamano l'arte corretta della Santa Cecilia. Siamo già nel 1614 e Stefano Maderno continua ancora le forme cinquecentesche, quasi egli non senta il formarsi dell'arte nuova.

Così in uno stesso atteggiamento di cinquecentista, direi quasi anzi di quattrocentista, calmo, devoto, piano, ritroviamo il Maderno nella statua di Carlo Borromeo, che è in S. Lorenzo e Damaso, ora addossata ad un pilastro della specie di nartece interno della Chiesa, e un tempo posta sopra un altare non molto distante dalla sacrestia, secondo ci fa sapere il Baglione. Chi riconoscerebbe in quella calma figura, che avvolta nel sacro pallio benedice con gesto tranquillo, il santo della controriforma così scaldato di vivo amore? A prima vista quella figura così composta, quel volto fortemente segnato come un vero ritratto, paiono opere di un maestro del Quattrocento. La statua è un po' tozza, i piedi essendo nascosti sotto la veste che si ripiega come farebbe una lastra di metallo.

La statua dovette essere eseguita poco dopo il 1610, anno della santificazione di Carlo Borromeo; e l'artista che, sebbene vissuto da giovine in

[1] Fumi, *Il Duomo di Orvieto*, pag. 319.

Fig. 19. — Roma — S. Paolo fuori le mura — Silla da Vigiù. *S. Brigida.*

Lombardia, non aveva potuto conoscere il santo, morto nel 1584, si dovette servire di un ritratto, di quelli che allora eran diffusi largamente in Italia e fuori, e dai quali si ottenevano molti miracoli, benchè però poco somigliassero al vero, come dice il biografo Giussano [1].

Nel 1615 Stefano Maderno scolpì una delle statue del Portone del palazzo di Montecavallo, che Paolo V aveva fatto allora ricostruire: nel mezzo del timpano spezzato e rientrante v'era la Madonna di Pompeo Ferrucci; sui due lati si vedono ancora le statue di S. Pietro e S. Paolo; la prima del nostro maestro, l'altra dello scultore francese Guglielmo Bertholot. Sono due statue decorative in travertino, in cui per le grandi dimensioni si direbbe che il Maderno abbia perduta la gentilezza consueta; il panneggio è grosso e in esso si affondano pieghe taglienti, mentre sul petto la tunica sembra troppo tesa, con pieghe che tirano la stoffa, come nella Pace del frontispizio della Chiesa omonima. Accanto al Maderno il francese Bertholot è più solenne, più composto, e supera il nostro che ha dato alla testa di S. Pietro una mossa troppo sforzata [2].

Da quest'opera, ch'è del 1615, fino al 1628-30, non saprei indicare altri lavori del Maderno. A quest'ultima data all'incirca egli eseguì i due angeli per la cappella dell'altar maggiore di S. Maria di Loreto al Foro Traiano. Ma accanto alla classica mirabile Santa Susanna del Duquesnoy, che il Burckhardt chiamava la più bella statua del Seicento [3], alla Santa Cecilia del Finelli, alla Santa Agnese del Ferrucci, alla Santa Flavia di Domenico De Rossi, le due figure del Maderno sono quanto di meno felice si possa immaginare: il panneggio convenzionale e bizzarro, la forma grossolana, i volti privi di significato. Qui il confronto con le bellissime cose che son vicine non ci mostra più il Maderno come ritardatario, ma come se abbia smarrito non solo la sua grazia d'un tempo, ma perfino la sua perizia tecnica: è l'arte degna del gabelliere di Ripetta, non del maestro che seppe creare la Santa Cecilia. E dopo quel tempo il Maderno non lavorò più, e fece assai bene, perchè anche se avesse ritrovato la grazia dei suoi primi tempi, l'arte sua così arretrata, così modesta, non avrebbe più trovato luogo nella via aperta dal Bernini e dai suoi imitatori.

Mi resta a dire di alcune opere che al Maderno si attribuiscono: una è un Crocifisso nella cappella Santori in S. Giovanni in Laterano, che il

[1] « Con tutto che esse imagini si vedino dissimili assai dal naturale, non essendo arrivato alcuno a rappresentarlo naturalmente, per non haversi egli lasciato ritrar mai; però se ne veggono pur di troppo diformi e lontanissime dalla sua vera similitudine ». *Vita di S. Carlo Borromeo scritta dal Dottore* Gio. Pietro Giussano, Roma, 1610, pag. 674-A.

[2] Ricordo qui le altre opere del Bertholot: il modello della statua della Madonna sulla colonna della piazza di S. Maria Maggiore; i due angeli sull'altare della cappella Paolina, posti sui timpani spezzati, ai lati del bassorilievo del Maderno sopra descritto, un angelo sul frontespizio della cappella Paolina al Quirinale; il Crocifisso di legno sopra il quadro dell'altar maggiore della Chiesa Nuova.

[3] La Santa Susanna del Duquesnoy, bellissima, imitata o quasi copiata da una statua classica, è la figura meno *barocca* di tutto il seicento romano.

Titi assegna al nostro artista, mentre il Baglione lo dà con più verosimiglianza ad Aurelio Cioli; l'altra è la Santa Brigida in S. Paolo fuori le Mura, che presenta un problema. La Santa è nella cappella del Crocifisso, inginocchiata, in atto di volgersi invocando al Crocifisso miracoloso che è nell'altare: un tempo si trovava presso il ciborio in mezzo alla basilica. Nel basamento vi è un'iscrizione del 1650, ma non può quella data prendersi come anno della sua esecuzione, perchè il Baglione nell'edizione del 1642 già ricorda la statua, che attribuisce a Silla da Vigiù, mentre al Maderno la dà la testimonianza più tarda del Titi. Ma il confronto con le opere del nostro esclude l'attribuzione del Titi: nella Santa Brigida ritroviamo bene il caratteristico piegare dei panni di Silla Longo da Vigiù, le mani gonfie, del bassorilievo dell'Incoronazione di Pio V nella Cappella Sistina di Santa Maria Maggiore, opera di Silla.

Non paia inutile la mia fatica intorno alle opere di un artista come il Maderno, che all'infuori della Santa Cecilia, poco si eleva dalla mediocrità.

Come ripeto, il periodo anteriore al Bernini è finora del tutto ignoto: studiare in esso il formarsi dell'arte nuova, giova a illuminare la figura dei grandi maestri che seguono. Tra i suoi compagni di lavoro Stefano Maderno portò una nota personale continuando a Roma l'arte lombarda del Cinquecento, e arricchì la città nostra di un capolavoro, quale nessuno degli altri artisti coevi aveva saputo creare.

ANTONIO MUÑOZ.

ROMA, L'ITALIA

NELLA CREAZIONE DELLE ANTICHE ARCHITETTURE A VÔLTA.

(Comunicazione svolta nell'adunanza del 26 aprile 1914).

L'APPARIZIONE del mio nuovo lavoro sulle Origini dell'Architettura Musulmana [1] — lavoro che fa seguito all'altro sulle Origini dell'Architettura Lombarda o Romanica [2] — ha mosso il chiarissimo nostro Presidente al cortese invito di intrattenervi intorno i principali risultati delle mie ricerche sulle relazioni esistenti tra le grandi architetture a vôlta dell'Occidente e dell'Oriente, dall'età augustea insino al declinare del Medio Evo.

Ed è quanto ho l'onore di fare.

Sugli influssi dell'Oriente sull'Occidente, in materia di antiche architetture a vôlta, e sulla creazione degli elementi principali che le determinarono, è stato scritto di molto — anzi, di soverchio — negli ultimi tempi.

E lo si è fatto, in larga parte, dai digiuni — o quasi tali — non solamente dei poderosi problemi costruttivi e statici aventi relazione coll'ideare e il fare di vôlte, ma eziandio delle cognizioni pratiche dell'arte del costrurre.

Ora, l'architettura a vôlte, è assai più una scienza che non un'arte; e al fine di trattarne — non dico con autorità, ma sia pur semplicemente con sano criterio — non basta essere più o meno intenditori dell'arte di scolpire, di dipingere, di comporre mosaici, di foggiare ori di tessere stoffe; giacchè, si attinse giammai a simili fonti, nè per creare nuove planimetrie ed alzati, nè per sciogliere problemi di costruzione e di equilibrio.

E se, eccezionalmente, si occuparono del soggetto, studiosi di vaglia, e competenti; costoro trassero le loro conclusioni e poggiarono le loro teorie sull'esame di un limitato numero di monumenti, oppure su quello di fabbriche

[1] G. T. RIVOIRA, *Architettura Musulmana, sue origini e suo sviluppo*, Hoepli, Milano.

[2] ID., *Le Origini dell'Architettura Lombarda, e delle sue principali derivazioni nei Paesi d'Oltralpe*, Loescher, Roma, vol. 2; Hoepli, Milano, vol. 1; Heinemann, Londra, vol. 2.

preferibilmente dell'Oriente, talora non esaminate sul posto. Non è da esentarsi interamente dalla pecca, lo stesso Choisy.

Aggiungasi a tutto questo, il diffondersi — al grido di « Ex Oriens lux! » — della errata credenza che di ogni arte, l'Oriente sia stato prima creatore e poscia donatore all'Occidente.

Donde, un continuo avvicendarsi di sempre più nuove Scuole Orientali; un imperversare di sempre più nuove teorie di origini e di influenze; teorie tanto più azzardate e stupefacenti, quanto meno fondate sulla paziente osservazione dei fatti.

E di qui, il caos regnante al presente nella Storia dell'Architettura, particolarmente di quella dei primi undici secoli dell'Èra Volgare.

In quel caos ho tentato recare un po' d'ordine, partendo da un concetto semplice e pratico: dal concetto seguente.

Scrutare prima sul luogo — con le nozioni dell'architetto e del costruttore — il maggior numero possibile di antichi monumenti tanto dell'Occidente come dell'Oriente, provvisti di data, oppure databili.

In appresso, accertare simili date — mediante ricerche storiche eseguite alle fonti originali — per i monumenti forniti di particolarità notabili.

Quindi sincerarsi se, ed in quanto, questi siano tuttavia gli originali.

Finalmente, stabilire coi più tipici muramenti così vagliati, e con gli altri pervenutici coi disegni sparsi nelle Collezioni nostrane e d'Oltralpe, oppure raccolti in opere speciali, una serie cronologica destinata a porgere, col sussidio dei raffronti, le prove di fatto delle origini e dello sviluppo degli elementi principali costituenti un dato Stile a vôlta.

Le ricerche e gli studî di tal guisa impostimi, hanno avuto la durata di circa 25 anni, non pochi dei quali spesi in viaggi faticosi e talora avventurosi, in Europa, nell'Asia Anteriore e lungo le coste settentrionali dell'Affrica.

I risultati, nondimeno, hanno sorpassato di gran lunga ogni mia più lontana aspettazione; e parmi sian tali da posare su nuove fondamenta l'Archeologia monumentale, e da additare nuove direttive per la Storia dell'Architettura.

Cotali risultati si possono riassumere nei seguenti capisaldi, già da qualcuno intraveduti, ma provati solo parzialmente ed incompletamente:

1° Fino a dimostrazione contraria, i Siri e i Caldei limitarono l'impiego della vôlta quasi esclusivamente ai canali sotterranei, e quello della cupola — non vera e propria, bensì ad anelli di mattoni disposti in aggetto — a modeste costruzioni civili, nel modo praticato, anche oggidì, nei villaggi della Siria e della Mesopotamia del Nord.

2° Quanto ai Persiani, le rovine di Hatra fissate nei primi tre secoli dell'Èra Volgare, accusano là dove adoperata la vôlta, quella sola a botte: uso seguìto tuttavia nel VI secolo, in Ctesifonte, nel palazzo che Cosroe I si fece edificare da artefici provvistigli da Giustiniano: i quali artefici non furono di certo solamente greci; ma ancora italiani, essendo tanta parte della nostra Penisola soggetta a Costantinopoli.

Gli è solamente nel secolo VII, a Qasr es-Scerín nelle fabbriche di Cosroe II, che incontriamo per la prima volta l'impiego della cupola su raccordi angolari a scuffia: genere di manufatto dovuto apparentemente a stranieri, visto che alla presa di Gerusalemme del 614 il mentovato sovrano risparmiò la vita agli esperti nell'arte di fabbricare, onde condurli nel di lui reame; locchè prova come colà fosse mancanza di costruttori.

Laonde, è cosa di mera favola la creazione persiana, nell'età achemenide, dei pennoni a scuffia offerti, ad esempio, dai palazzi di Ferach Abad, di Sarvistán e di Firuz Abad, i quali sono invece dei castelli desertici musulmani, alla guisa dell'altro di Msatta stabilito di recente, con grande probabilità, nel califfato di Yazíd II.

3° Venendo ai Greci, e agli ellenizzati, l'inarrivabile loro senso decorativo li condusse ad essere più decoratori che architetti; ad anteporre l'architravare e il soffittare, allo arcuare e al far di vôlte. Dimodochè, Apollodoro grandeggiò in Roma negli edifizi eminentemente artistici, ma soffittati del Foro di Traiano, e punto nelle Terme alzate per costui ordine, traendo dalle precedenti di Tito: a vero dire, chi mai die' lode al Damasceno per la di lui costruzione termale?

Furono i Romani, essenzialmente architetti, a conferire lo scettro all'arco e alla vôlta, a svilupparne le combinazioni, a condurli all'apogeo nelle Terme e nei Sepolcri.

E si fu per influenza loro, che i popoli dell'Oriente vicino estesero l'impiego di quei due elementi costruttivi; facendolo da principio, con riluttanza.

Infatti, la celebre cupola dell'Anastasis costantiniana a Gerusalemme fu lignea.

Ancora nel VI secolo, la tanto nota chiesa giustinianea dei Santi Sergio e Bacco a Costantinopoli, venne architravata nel piano di terra; quando già il ravennate Giuliano Argentario aveva alzato al cielo l'antesignano San Vitale: il più agile, pensato edifizio a vôlta, interamente arcuato, che l'antichità abbia prodotto, e che in tanto vedere di monumenti io mi sia visto mai.

E nel secolo medesimo si dotarono di cupole lignee la cattedrale di Bosra e il San Giorgio di Ezra.

Tuttavia nei secoli VII ed VIII la famosa cupola di Abdelmelic a Gerusalemme e di Valíd a Damasco si costrussero in legname.

4° Riguardo agli Armeni, dessi ancora ai giorni di Diocleziano non eran lontani dall'esser barbari, e tuttavia al tempo di Sápore II era tra loro penuria grande di muratori, siccome narra Fausto da Bisanzio.

Gli è solamente a partire dal VI secolo, che li troviamo avviarsi arditamente all'impiego sistematico dell'arco e della vôlta, onde preservare le chiese dagli inevitabili incendi che le continue guerre ed invasioni avrebbero loro causato.

5° Finalmente gli Egizi — volendoli considerare quali Orientali in virtù dei loro contatti diretti con l'Asia — preferirono architravare e soffittare le grandi fabbriche, non prestandosi le curve al loro Stile qualunque

ne fosse l'origine; e conservarono alla vôlta un carattere eccezionale, restringendone l'uso a fabbriche di secondaria importanza.

E se ai Copti si concesse l'onore di avere applicato, fin dal IV secolo, al coro trilobato delle chiese del Dair al-Abiad e del Dair al-Ahmar presso Solag, una cupola sostenuta da pennacchi a nicchia; quell'onore è immeritato, avendo un esame, operato ultimamente su tali edifizi, mostrato come la loro copertura originale fosse interamente lignea. E comunque, l'età di cotali fabbriche, non è suffragata da documenti.

Scendendo poi dai fatti generali, ai particolari, ecco le planimetrie e gli elementi costruttivi di cui spetta la creazione a Roma e all'Italia, e dei quali ho rivelato le origini e lo sviluppo.

I. L'ordinanza delle rotonde semplici, oppure annulari a colonnati od a pilastri, vuotate da nicchioni rettangolari e curvilinei, interamente a vôlta ed a cupola vera e propria, porgenti le più originali, pensate, tormentate linee immaginabili: ordinanza di creazione romana. La movimentazione delle linee interne prese le mosse nel frigidario delle Terme Stabiane a Pompei, dal quale nacque la pianta battisteriale.

II. L'ordinanza delle fabbriche a recinto quadrangolo, con cupola centrale circondata da ambienti riparati con crociere e cupolette, donde sorse il tipo romano-bizantino di chiesa a perimetro quadrangolare.

III. L'ordinanza delle basiliche a due piani portati da colonne oppure da pilastri, di cui Roma offerse il più antico saggio nella basilica Fulvia Emilia.

IV. La pianta a croce latina, e quella chiamata erroneamente greca; nate entrambi nei sepolcri di Roma imperiale.

V. La pianta trilobata, originata nelle costruzioni funerarie di Roma antica. Il coro trilobo della chiesa della Natività a Betlemme è d'opera giustinianea, non già costantiniana; il coro delle basiliche costantiniane del Santo Sepolcro a Gerusalemme, e l'altro di San Mina a Kharb abu Mina furono ideati unilobi.

VI. L'icnografia termale. Da tempo remoto i Greci avevano edificato *Palestrae* o *Gymnasia* con facilitazione per bagni. Gli è però ai Campani che devesi l'invenzione dell'archètipo delle Terme, le quali furono sostanzialmente Bagni. E furono i Romani ad alzarle su piani originali e grandiosi, spiegandovi la maggiore scienza costruttiva e statica che il mondo antico conoscesse [1]-[2].

VII. I pilastri composti, non costituiti semplicemente da un affastellamento di piedritti, bensì da armoniche combinazioni di pilastri e colonne aventi l'officio di reggere gli archi longitudinali, i trasversali e i peducci delle crociere. Il giro mediano della nostra basilica Giulia, ne somministra il più antico esemplare. Uno più antico ancora lo porse il portico acco-

[1] *Rivista di Roma*, 1910, fasc. XII e XIII; G. T. Rivoira, *Origine delle Terme dei Romani. Le Terme di Diocleziano a Roma.*

[2] *British and American Archaeological Society of Rome*, 1910; G. T. Rivoira, *The Roman Thermae. The Baths of Diocletian.*

stante il teatro di Marcello, nel modo che osservasi in un disegno attribuito a Fra Giocondo conservato nel Volume di Sangallo al Vaticano.

VIII. Il pulvino piramidale, originato dai dadi egizi oppure etruschi. Desso apparve pressochè simultaneamente — nella seconda metà del secolo IV — nella Basilica ursiana a Ravenna, e nel San Giorgio Maggiore di Napoli.

IX. Gli archi vôltati direttamente sulle colonne. Di codesta maniera di archeggiare, somministrano il protòtipo l'« oecus » della Casa di Meleagro, e il peristilio di quella della Fortuna a Pompei. Non fu se non secoli dopo, che lo si introdusse nel palazzo di Diocleziano a Spalato.

X. Le crociere impostate su colonne angolari e murali, oppure su mensole. Il primo espediente era già introdotto ai giorni di Tito nelle costui Terme; ed il secondo apparve sotto Adriano nella Villa Tiburtina da lui disegnata e costrutta.

XI. Le crociere a costoloni immedesimati nelle murature, oppure apparenti, dovute all'impulso dato all'arte del fabbricare da Adriano imperatore, che — come ho provato con la scorta della storia e dei monumenti — fu un illustre architetto [1-2].

XII. Le crociere di sesto rialzato, prendenti alla sommità l'aspetto di una callotta. Il più antico modello è da vedersi nel San Vitale a Ravenna.

XIII. I contrafforti. Essi eran già noti ai Caldei. Tuttavolta, furono i Romani a svilupparne il concetto statico, disponendoli in relazione con la struttura delle vôlte e degli archi interni; come eziandio a foggiarli variatamente: rettilinei, scaglionati, rampanti, a fornice. Le Terme di Diocleziano a Roma, ne offrono importanti saggi.

XIV. Il pennacchio triangolare. I Romani lo conoscevano già nel I secolo, essendone un saggio nella « Domus Augustana » al Palatino. E lo adoperarono di due generi: quello confondentesi con la cupola, perfezionato dai Ravennati nel Battisterio di Neone; e l'altro faciente parte di piano e linea sferica, diversi da quelli della cupola, condotto a perfezione dai Bizantini.

XV. Il pennacchio a scuffia, od a semplice vôlta. Nato nella villa Tiburtina si condusse a compimento dai Campani nel V secolo: il San Giovanni in Fonte, presso il duomo di Napoli, ne offre il protòtipo datato.

XVI. Il pennacchio a nicchia, o a esèdra. Originato esso pure nella Villa Adriana a Tivoli, si compiè da Giuliano Argentario nel suo San Vitale a Ravenna.

XVII. I raccordi angolari a risega. L'invenzione appare etrusca. Già incirca il VII secolo a. C., Vetulonia ne possedeva modelli, siccome attestano le tombe chiamate « del Diavolino », e « la Pietrera ».

XVIII. Le cupole a costoloni compenetrati nella massa, oppure visibili. Della prima specie, esibiscono un primissimo esemplare i resti del

[1] R. Accademia dei Lincei, *Rendiconti*, vol. XVIII, fasc. 3°; G. T. Rivoira, *Di Adriano architetto e dei monumenti adrianei.*

[1] *Nuova Antologia*, 16 aprile 1910; G. T. Rivoira, *Adriano architetto e i monumenti adrianei.*

calidario delle Terme agrippiane in via dell'Arco della Ciambella, opera severiana. Della seconda, se ne osservano in disegni conservatici di sepolcri dell'età imperiale: ad esempio, del Mausoleum Augustorum al San Pietro in Vaticano.

XIX. Le cupole ondulate. Fu Adriano a farne la prima applicazione in muratura, nella sua Villa di Tivoli e nel cosiddetto « Tempio di Siepe » nel Campo Marzio.

XX. Le cupole con finestre di base. In un disegno del Serlio, si nota un sepolcro laterizio dell'età imperiale, dotato di simile maniera di copertura.

XXI. Le cupole ad alto tamburo forato da finestre, semplice oppure contraffortato, disadorno oppure fregiato di arcatelle. Ne spetta l'invenzione ai Romani. Il ninfeo degli Orti liciniani, i Mausolei di Sant'Elena e di Santa Costanza, ed un disegno del Codice Vaticano latino 3439 sono là a testimoniarlo. Ed i Campani, già nel secolo II, avevano foggiato nel sepolcro detto « la Conocchia », presso Santa Maria Capua Vetere, una cupola slanciata, elegante, precedente di più secoli le similari degli Armeni e dei Bizantini.

XXII. Le cupole tubulari. È merito dei Campani il concetto dell'impiego di anfore e di tubi in terracotta nel nascimento delle cupole; e le Terme Stabiane a Pompei ne somministrano un remoto saggio.

I Romani estesero l'uso delle anfore alle cupole onde alleggerirle, come nella Villa dei Gordiani sulla via Prenestina, e nel Mausoleo di Sant'Elena.

I Ravennati, a loro turno, furono i primi a foggiare le cupole interamente tubulari, a partire dalla seconda metà del secolo IV, nella loro basilica Ursiana.

Roma, fece la prima applicazione del nuovo sistema sotto papa Ilario, a San Giovanni in Laterano.

E Milano lo introdusse nella basilica di Fausta, circa il chiudersi del secolo V o al principiare del VI.

XXIII. Le cupole difese con tetti in legname. Di cotale pratica — segnante il distacco dal costume romano di mostrare allo scoperto l'estradosso delle cupole, oppure di proteggerlo con una copertura diretta — occasionata dal nuovo leggerissimo sistema di tubi vuoti in terracotta, è da darsene credito ai costruttori ravennati i quali, già nel secolo V, ne avevano fatto mostra nel loro Battistero neoniano.

Oltre agli enumerati meriti — e non sono pochi nè tutti — spettanti all'Italia nella creazione e nel perfezionamento di planimetrie e di elementi costruttivi e statici; le tocca ugualmente il vanto di avere per la prima creato ossature nelle quali siano distribuite e concentrate le pressioni e le resistenze, permettendo il riempimento con muri di limitato spessore; delle quali ossature, è un archètipo il vestibolo della Piazza d'Oro nella Villa tiburtina di Adriano.

Le appartiene del pari la gloria di avere ideato un sistema di spinte e controspinte così sapiente e razionale, che applicato nella sua più alta espressione nelle Terme di Diocleziano in Roma, servì per tanti secoli di

insegnamento e di guida ai maggiori costruttori così dell'Occidente come dell'Oriente: cito tra questi, Giuliano Argentario e Antemio da Tralle.

Concludendo, eccezionali e grandi sono le benemerenze della patria nostra nella creazione delle antiche architetture a vôlta: tanto maggiori, ove si consideri che l'architettura — in virtù delle sue creazioni — è quella per cui i popoli vivono particolarmente e in modo più tangibile nei secoli.

Sì fatti meriti poi, essendo reali, perchè basati sui fatti, mi fanno lecito esclamare sul proposito: Ex Roma, ex Italia lux!

G. T. Rivoira.

L'APHRODITE DI CIRENE.

La bella statua di Venere, scoperta il 28 dicembre 1913, è venuta a portarci il saluto dell'antica colonia greca, tosto che Roma è tornata signora della Libia, ed è stata preceduta da tanta fama, che io sentii il dovere di farla conoscere agli artisti, i più competenti a giudicarne il valore estetico, prima che si potesse godere, come si può ora, della sua vista nel Museo Nazionale Romano. E perciò nell'adunanza plenaria dell'Accademia del 23 maggio 1914, dissi due parole intorno all'opera d'arte, mostrandone le fotografie che non potevano dare un'idea adeguata dell'originale. Nel *Bollettino d'Arte* [1] esposi poi sommariamente le mie idee sul monumento, facendo notare in specie il pregio archeologico della statua che veniva opportunamente, se non a risolvere, almeno a delucidare un problema di storia dell'arte antica.

Il calco in gesso eseguito a Bengasi dallo scultore Prof. Ettore Traversari, inviato alla mostra archeologica nell'Esposizione Coloniale di Genova [2], fece meglio conoscere la statua, finchè essa, giunta a Roma il 22 agosto, il 17 settembre fu consegnata da S. E. l'on. Ministro delle Colonie Ferdinando Martini a S. E. l'on. Daneo, allora Ministro della Pubblica Istruzione.

Il Sopraintendente alle antichità in Cirenaica, D.r Ettore Ghislanzoni, pubblica ora per la prima volta, nel *Notiziario Archeologico* [3] del Ministero delle Colonie le fotografie prese dall'originale in Bengasi e noi siamo lieti di poter qui (tav. I-IV) dare alcune delle prime riproduzioni [4] prese dalla statua esposta, tuttora provvisoriamente, nel Museo delle Terme Diocleziane, a pianterreno, in una sala presso le collezioni barbariche, dove peraltro la

[1] *Bollettino d'Arte* del Ministero della P. I., anno VIII, 1914, VI, giugno, pag. 177-184, tav. A, B, C. Vedi anche un cenno in *Rendiconti dei Lincei*, XXIII, 1914, 5-6, pag. 179.

[2] Ministero delle Colonie, *La Mostra coloniale di Genova*, 1914 (1ª ed.), pag. 154 e fig. a p. 145; (2ª ediz.), pag. 168-169, da fotografie Sciutto.

[3] Vol. I, fasc. I-II, 1915, figg. 64 *a* e *b*.

[4] V. ora anche fotogr. Alinari n. 36082, 36084, 36085; Moscioni n. 24429, 24430, 24431.

luce non è perfetta per avere del cimelio artistico la più genuina ed efficace impressione.

Dovendo dunque io riassumere per l'*Annuario* la mia breve conferenza, mi trovo di fronte ad un tema rinnovato quasi dalla osservazione diretta e dallo studio, dal giudizio di competenti e di ammiratori, di archeologi e di artisti. Farei quindi opera vana, se non tenessi conto del progresso fatto nella conoscenza dell'opera d'arte in grazia delle discussioni anche verbali, cui essa ha dato origine nel nostro ambiente di studi, sebbene io abbia avuto la soddisfazione di veder confermato, in massima, il mio giudizio stilistico sulla statua.

Come l'altra gemma del Museo, la Giovinetta d'Anzio, così la Venere tornò alla luce per caso, nella notte tra il 27 e il 28 dicembre 1913, sul limite del piazzale estendentesi a Nord del tempio d'Apollo, in seguito ad un rovescio d'acqua che, asportando la terra, rivelò la statua caduta sopra un soffice suolo che difese abbastanza il corpo, spezzato solo alle caviglie ed all'attacco delle braccia; mentre la testa con queste, troncate dall'urto sul ciglio del muraglione, caddero forse sulla pendice e furono asportate dal torrente che vi scorre in basso. Solo un pezzetto che consta di una ciocca di capelli con la punta del pollice, è stato ritrovato presso la statua.

Il luogo è stato riconosciuto, per gli scavi ulteriori, quale un edifizio termale che aveva un salone, raccogliente a guisa di museo parecchie statue varie di soggetto e di stile e di tempi diversi, alcune di pregio assai considerevole, cioè due gruppi delle tre Grazie, un Eros che tende l'arco, un Satiro con Bacco fanciullo, un Hermes policleteo e la statua colossale di Alessandro Magno, per non parlare di altre. Il salone, costruito, a quanto pare, in epoca ellenistica, fu certamente restaurato ai tempi di Adriano; la Venere era caduta appunto sopra una delle vasche sottostanti al salone. Gli scavi praticati la scorsa estate in quella località non hanno finora restituito altri frammenti della statua; ma saranno quanto prima ripresi dal D.r Ghislanzoni, il quale non ha perduto interamente la speranza che la testa si possa ancora rinvenire.

La statua è scolpita in un blocco sceltissimo ed uniforme di marmo pario di prima qualità, di colore caldo e trasparente. L'effetto coloristico della figura quasi carnea, è aumentato ora dalla patina più scura degli accessori che fanno risaltare per contrasto l'eburneo corpo della dea. La parte conservata dalla nuca ai piedi è alta m. 1,48; pianta sopra una basetta a forma di ferro di cavallo, con fronte rettilineo a guisa di targhetta incassata, larga 0,42, alta m. 0,065 in avanti, 0,075 di dietro.

Il punto di vista principale è quello di fronte; da nessun'altro si presenta un aspetto soddisfacente e significativo, quantunque l'esecuzione sia curata in tutti i particolari da tutti i lati.

La giovane dea è rappresentata nuda, nel tipo della *Anadyomene*, cioè quale è descritta da Omero ed Esiodo sorgente dalle onde marine e rivelantesi per la prima volta ai mortali; essa, tutta bagnata, è in atto di strizzare le chiome madide e di acconciarle. Perciò si piega leggermente sopra

un fianco per lasciar cadere l'acqua spremuta ed abbassa leggermente la testa quasi per contemplarsi nello specchio del mare. Un senso di pudore, un fremito del corpo alla brezza che lo lambisce, le fa stringere le gambe in un moto naturale, e tutta la elegante figura si dispiega in un ritmo armonico, con un atteggiamento di semplice, quasi ingenua sicurezza di se che rende purissima la verginale nudità della dea.

Il motivo era già conosciuto per una quantità di repliche, più o meno variate nei particolari, per la maggior parte di piccole dimensioni; e corrisponde alle descrizioni che autori antichi ci hanno lasciato di una famosa pittura di Apelle; ma ormai, crescendo il numero degli esemplari plastici di grandi dimensioni, si è abbandonata l'idea che l'originale prototipo della Anadyomene fosse appunto questa pittura, di cui ci sarebbero rimaste le traduzioni plastiche. La statua di Cirene ci conferma appunto, come ho cercato di dimostrare, che esisteva almeno una statua celebre di questo tipo e che risaliva a tempi anteriori ad Apelle. Non starò qui a ripetere le ragioni che ci inducono in tale convinzione, riassumerò solo il mio pensiero che giunge, credo con sicurezza, a ritenere l'Aphrodite di Cirene opera del IV secolo a. C., di un artista che ai tempi di Prassitele era rimasto fedele alle tradizioni della scuola argivo sicionia, quale potrebbe essere, ad esempio, Eufranore di Corinto.

Qui cade in acconcio, ora che abbiamo dinanzi agli occhi la statua e non più un solo calco in gesso, tornare a discutere la questione se essa sia un originale od un copia. Nella mia prima presentazione dell'Aphrodite ho espresso il convincimento che la statua sia un originale del IV secolo a. C. ed ho anche spiegato, credo abbastanza, il senso che io davo alla parola ed al concetto. Il Ghislanzoni nella sua relazione sulle scoperte cirenaiche, ed altri, sia artisti che archeologi, hanno espresso l'opinione che trattisi invece di una copia, per quanto eccellente nella fattura. Io persisto nella mia convinzione, perchè credo che, nonostante le idee generali sulle riproduzioni antiche, svolte magistralmente dal Furtwaengler nelle sue *Statuencopien* [1], e le mie particolari osservazioni fatte intorno all'Aphrodite, non sia ancora abbastanza chiarito il concetto di *copia* e di *originale* che sono tanto diversi allorchè si tratta di arte antica o di arte moderna.

Insomma, io ritengo che la statua possa essere « originale » nella esecuzione, pur essendo « copia » nel motivo: l'invenzione del motivo risale certamente più indietro nella storia dell'arte; non mancano argomenti per dimostrar ciò e sopratutto le reminiscenze stilistiche molto rigide e severe che, tanto nel motivo come nella modellatura, conserva la statua, pur essendo nelle proporzioni e nello studio anatomico del vero, modernizzata. L'artista che ha dovuto rappresentare la nostra Anadyomene, ha avuto dinanzi alla mente, se non agli occhi, il prototipo od un suo derivato del V secolo; ma ha sentito, secondo la sua capacità e secondo l'ideale contemporaneo, il soggetto e l'ha espresso con il linguaggio delle forme corrente al tempo

[1] *Abhandl. der bayr. Akad.*, 1897.

suo e nel suo ambiente. La storia dell'arte greca ci offre tanti casi di un simile fenomeno che non è necessario insistere sulla dimostrazione; e perciò appunto, nella ricerca del probabile autore della statua, il mio pensiero si è rivolto ad un periodo e ad una scuola, nella quale un tal modo di concepire la plastica era abituale.

Escluso, credo per unanime consenso, che si tratti di una copia « meccanica » romana, sia per l'eccellenza del lavoro che per i caratteri stilistici di questo, in sostanza, le vedute dei competenti si aggirano intorno alle due ipotesi presentate da me come un dilemma nel mio scritto citato: o la statua è un'opera ellenistica modellata sopra un prototipo del V secolo, o è una scultura originale del IV secolo di un indirizzo tradizionalista. Nel primo caso avremmo il fenomeno della ripresa di un tipo, di un motivo classico, dopo l'esaurimento dello sviluppo dell'arte greca originale, di cui abbiamo ormai innumerevoli esempi, p. e. la Venere di Milo, alcune sculture pergamene d'ispirazione fidiaca ecc. Nel secondo caso avremmo un fenomeno di persistenza, attraverso l'evoluzione prassitelica, di cui pure abbiamo notevoli documenti. Se io mi sono attenuto al secondo concetto è per la bellezza della scultura che ha caratteri di potente e fresca concezione; ed è anche perchè la reviviscenza ellenistica dei tipi classici del V secolo è un fenomeno più tardo, come si avverte nella Venere di Milo, la quale ci permette pure di risalire ad un tipo di Aphrodite del IV secolo, che, alla sua volta, si riallaccia ad un prototipo del V secolo.

Poco importa, archeologicamente parlando, se noi abbiamo dinanzi agli occhi una copia eccellentissima in marmo d'un originale in bronzo, o l'originale in marmo; è questione d'intenderci: nell'un caso e nell'altro abbiamo nella nostra statua una stazione nel cammino fatto nell'arte antica da un motivo celeberrimo, che possiamo fortunatamente seguire nel suo percorso.

Come tutti i prototipi più celebrati dell'antichità e secondo lo sviluppo impersonale dell'arte greca, l'Aphrodite Anadyomene ha avuto una lunga elaborazione, della quale a noi sono rimaste le tracce; e naturalmente da queste si rivela tanto l'esistenza di opere che possono dirsi originali, quanto di copie, cioè semplici riduzioni quasi meccaniche.

Una classificazione dei varii tipi che presentano le statuette non è stata finora fatta, nè ciò sarebbe possibile senza una lunga ricerca nei musei, poichè gran parte di queste riproduzioni del grazioso soggetto non è pubblicata; ma da un esame sommario del materiale che io conosco, io credo che si debbano separare quelle che derivano da un tipo statuario da quelle innumerevoli che costituiscono la gran massa delle opere d'arte industriale, quasi tutte variazioni di epoca ellenistica e romana. Fra quelle che mostrano più apparentemente la derivazione da un tipo statuario, io distinguerei due gruppi, uno delle figure che insistono sulla gamba destra e l'altro di quelle che insistono sulla gamba sinistra, due tipi che possono esser derivati, per processo di variazione, l'uno dall'altro, ma che non sono la stessa cosa, dappoichè a questa differenza schematica, si accoppia anche la differenza stilistica. Il gruppo, finora poco numeroso, che si connette più

strettamente colla nostra statua, presenta generalmente caratteri di stile più severo e perciò dev'essere più antico, mentre l'altro, assai più numeroso, si svolge dall'epoca ellenistica in poi. Oltre la posa e lo stile, vi sono poi altre diversità che talvolta si riscontrano; ma sono contingenze che non hanno un significato « archeologico » e sono piuttosto dovute al gusto ed al capriccio dell'artista o del pubblico, p. e. il costume, la figura cioè seminuda [1], anzichè interamente scoperta, il movimento più o meno accentuato delle braccia talvolta variato nel senso della terza dimensione, e l'inclinazione della parte superiore, il modo come scendono i capelli, e forse il tipo della testa.

Le ragioni poste innanzi per provare che la statua di Cirene è una copia da un bronzo e di epoca ellenistica, consistono principalmente nella base e nel sostegno. La forma tondeggiante della base, che si svolge sulla fronte nella targhetta, si dice, è insolita nei tempi anteriori all'ellenismo, quantunque sulla storia delle basi antiche siamo lontani dall'aver formulata una teoria cronologica sicura. Quanto al sostegno, che in questo caso è il delfino col drappo gettatovi sopra [2] si dice che non è necessario al soggetto, anzi in contradizione con esso, chè è generalmente usato nelle copie dal bronzo, che in alcune statuette di bronzo dello stesso tipo manca [3] negli altri esemplari della piccola arte è variabile, or essendovi il solo delfino [4], ora un amorino [5] un vaso [6] od altro [7]; quindi non doveva esistere nell'originale; e poichè una statua di questo motivo non è staticamente possibile che in bronzo, la figura deve esser stata concepita per la tecnica della fusione.

Ho avuto già occasione di svolgere le ragioni per cui io non ritengo assolutamente necessario che ogni volta che una statua ha un sostegno, si debba ritenere copia dal bronzo. Ai tempi cui ho attribuito la statua, che sono anche quelli del massimo fiorire della scultura in marmo, il ripiego del sostegno statico, mascherato da attributi, era divenuto abituale: basta pensare alle statue « appoggiate » di Prassitele.

[1] V. p. e. la graziosa statuetta ellenistica del Museo Vaticano: AMELUNG, *Vatikan*, II, pag. 699, n. 433, tav. 75; HELBIG, *Führer*[3], n. 251; AHREM, *Das Weib in der ant. K.*, fig. 183, pag. 201 segg. Non so se appartenga a questo tipo la testa Pourtalès, *Einzelaufn.* 1936.

[2] Il sostegno era eseguito d'un sol pezzo colla statua, nonostante che poi si sia separato nella rottura. Un lembo di piega rimane ancora attaccato alla gamba.

[3] Tripoli, *Cat. Serrure*, tav. 4, 197; REINACH, *Rep.*, III, 105, 10. V. anche REINACH, *Rep.*, IV, 205, 7 e 8; 206, 1, 7, 8; 207, 1, 2, CLARAC-REINACH, 332, 2 (Durand); grande bronzo Farag-Alì, Cairo, REINACH, *Rep.*, III, 256, 1; bronzetto di Firenze, CLARAC-REINACH, 336,7, Inv. n. 2567, a. m. 0,27; altro esempl. n. 2517, ornamento di fontana. Ritengo il primo opera del Rinascimento anzichè antico.

[4] Esemplari Torlonia, Colonna, ecc.

[5] Aphrodite Pringsheim: l'erote regge una conchiglia che il FURTWAENGLER ritiene un portasapone.

[6] Pompei, *Not. Scavi*, 1899, pag. 207; REINACH, *Rep.*, III, 105, 4.

[7] Nota che un'altra statua di Cirene aveva per sostegno un amorino che cavalcava il delfino, v. REINACH, *Rep.*, III, 115, 8 e cfr. il simile gruppo dell'Antiquarium Comun. al Celio. — Aphr. e Triton di Dresda, REINACH, *Rep.*, II, 378, 9; *A. A.* 1894, pag. 29.

La stessa fattura del sostegno dimostra che non abbiamo qui a che fare con uno dei soliti volgari ripieghi statici delle statue dozzinali. Il delfino nelle sue spire guizza pieno di vita ed addenta il pesce coll'espressione della voracità naturale. Il manto, gettato sopra la bestia, è composto in pieghe non convenzionali, ma studiate dal vero; e nonostante l'esecuzione più franca e spigliata a confronto del corpo della statua, si vede che l'artista ha curato il supporto acciocchè non apparisse una banalità; egli ha anzi voluto accentuare nel modo di scolpire la differenza, il contrasto che veniva poi accresciuto dalla policromia. Il sostegno dunque è una parte integrante dell'opera d'arte.

Sicchè non è necessario supporre che il sostegno sia un ripiego del copista che traduceva in marmo una statua concepita nella plastica in bronzo; nè è illogico l'attributo del delfino divorante un pesce, come simbolo dell'elemento da cui nasce la dea, e del manto ricco di frange, il quale è anche un espediente estetico per far trionfare plasticamente e coloristicamente il nudo. Esso non è necessariamente il mantello che Aphrodite ha deposto per scendere nel bagno, come nella Cnidia prassitelica, ma basta a spiegarne la presenza un'abitudine puramente formale della tradizione artistica. Non posso tacere la congettura del Ghirardini, il quale si domanda se questo manto frangiato, invece di un costume, non sia un asciugatoio da bagno.

Chiarito così il mio concetto, non ho neppure bisogno di difendere il sostegno, dappoichè io debbo ammettere l'esistenza di un prototipo più antico, il quale poteva anche esser di bronzo. Tale idea era già balenata all'Amelung in una congettura espressa a proposito dell'esemplare Colonna [1], il cui originale egli inclinerebbe ad attribuire a Cleone sicionio [2].

Ma il carattere « bronzeo » della statua dipende dalla sua parentela colle opere policletee. Il motivo è analogo a quello del Diadumeno. Veramente più che al Diadumeno policleteo somiglia all'Anadumeno fidiaco Farnese, per il ritmo della gamba sinistra piantata con tutto il piede sul suolo. Ma è specialmente pel movimento delle braccia, comune ai due tipi, che l'Aphrodite si connette a quella tradizione. Ora il Lange chiamava « sorella » del Diadumeno l'Aphrodite Esquilina [3] che è finora il documento se non genuino, almeno più significativo dell'esistenza di un prototipo alquanto arcaico rispetto alle « redazioni » posteriori. Fino ad oggi, distratti da elementi stilistici perturbatori, gli archeologi hanno discusso molto su questa statua che per alcuni è una copia d'un originale argivo-sicionio del V secolo, per altri uno di quei capricci eclettici arcaizzanti dell'epoca romana [4].

Ma fortunatamente, oltre la statua di Cirene, abbiamo qualche altro esemplare che ci conferma nella teoria da me espressa. Un torso rinvenuto

[1] *Einzelaufnahmen*, 1144.

[2] Overbeck, *Schriftqnellen*, 985; Paus., V, 17, 3.

[3] Brunn-Bruckmann, *Denkmaeler*, 305; Bulle, *D. schoene Mensch*, tav. 148.

[4] Helbig, *Führer*[3], n. 939; Amelung, *Cicerone*, pag. 738; *Museums & ruins of Rome*, pag. 207.

nell'isola di Creta, al quale ho semplicemente accennato nella mia pubblicazione e che poi nell'estate scorsa, ho potuto studiar meglio nel Museo di Candia, è qui riprodotto nelle figg. 1, 2.

Esso (n. 42) proviene da Cnosso e già nel 1893 io l'avevo visto e fotografato (v. tav. III-*b*). È di marmo pario, a. m. 0,65, conservato fino alle gi

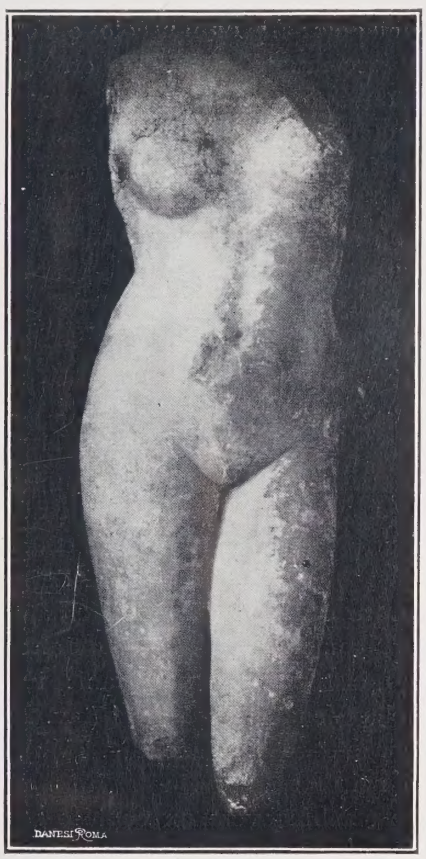
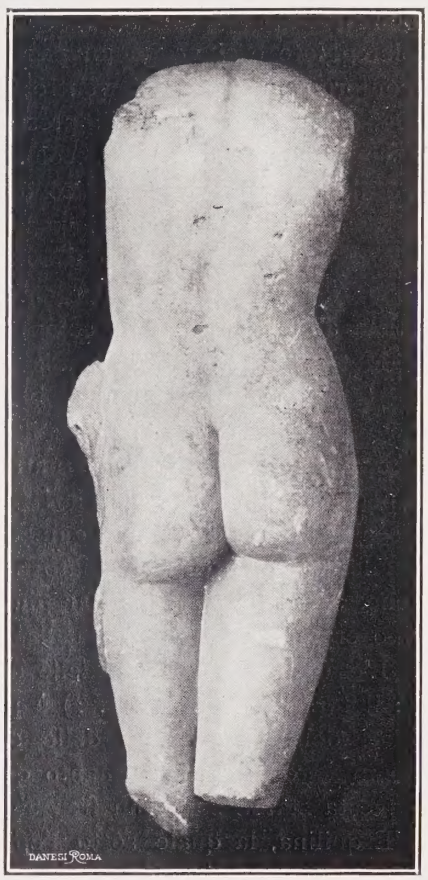


Fig. 1.



(*Fot. Oliverio*).

Fig. 2.

Torso di Cnosso.

nocchia; gli mancano le braccia per intero, anzi il sinistro che era quello alzato, nella frattura si è portato appresso la spalla e parte del petto. La posizione della statua era identica a quella della Cirenea e della Esquilina; pianta cioè sulla gamba destra e la sinistra è leggermente avanzata fino al ginocchio che era piegato; superiormente il torso s'inchina sulla sua destra, secondando il movimento delle braccia. Sul fianco sinistro, presso la cresta dell'ileo, rimane un pezzo di sostegno largo in altezza, ma sottile in senso orizzontale, il quale dal suo nascimento si vede che si dirigeva verso l'alto. Sembra inverosimile che potesse servire per sostegno del braccio

molto distante [1]. Però, lungo la coscia si prolunga l'attacco in modo che c'è piuttosto da supporre vi fosse il delfino col nascimento della sua coda in alto, contuttochè la figura si pieghi a destra.

La scultura è buona, di fattura larga; le forme sono piene e robuste, ed hanno nell'ampia vita, nel torace quasi mascolino, nelle mammelle sostenute, gli stessi caratteri che si notano, in generale, nella Venere Esquilina e nell'Aphrodite di Cirene; sebbene in questa vi siano più modellature particolareggiate e si vegga un passaggio più dolce fra un muscolo e l'altro. Il contorno inferiore del ventre è meno accentuato nel torso cretese, il quale, nel complesso, fa l'impressione di un tipo più severo, di uno stile più vicino a quello del V secolo. È da notare in specie lo schema tetragono della figura caratteristico dell'arte peloponnesiaca ed, in generale, il contrasto fra il torso quasi mascolino e gli attributi anatomici femminili, sicchè sembra sul petto si siano applicate due mammelle convenzionali, coniche, divaricate, senza che sia avvenuto l'amalgama, o meglio senza che l'artista abbia sentito direttamente le forme muliebri [2].

Mettendo il torso di Candia accanto alla Venere Esquilina, di fronte, si osserva una vita più ampia in questa, una maggiore carnosità, mentre le mammelle sono più piccole: il traduttore, conservando la massa, ha dato alla superficie la modellatura naturalistica, cui era abituato: ciò è evidente in specie nelle forme muscolari tra il petto ed il pube. Per ciò che si riferisce alle forme tozze delle gambe che l'Amelung [3] ritiene inspirate ad un modello di questo tipo, copiato dalla natura, il confronto colla Venere di Cirene, a mio avviso, può far piuttosto pensare che le proporzioni del prototipo erano diverse e solo nella modellatura sono state rammodernate.

L'esame della schiena delle due figure conferma quanto ho detto or ora: il torso di Candia (fig. 2) è più largo e sommario nei piani: i particolari della muscolatura delle spalle nella Venere Esquilina [4] (tav. IV-*b*) sono numerosi e variati quanto quelli della statua di Cirene (tav. IV-*a*), ma in questa statua sono più freschi e dolci nei passaggi che nella schiena dell'Esquilina, la quale sotto l'epidermide sembra avere un copioso strato di grasso, come giustamente osservano Helbig-Amelung [5].

Da questo esame comparativo dei tre esemplari mi sembra dunque che emerga come probabile, contro quello che generalmente si credeva fino ad ora, la esistenza di un modello originale del V sec. assai affine al Diadumeno, sul quale si può essere inspirato l'autore della Venere Esquilina, scultore

[1] Noto tuttavia il lungo puntello che sosteneva il braccio dell'Apoxyomenos Vaticano: HELBIG, *Führer*[3], 23; AMELUNG, *Vatikan*, I, pag. 86, n. 67, tav. 11.

[2] Cfr. Niobide degli Orti Sallustiani: DELLA SETA, *Ausonia*, II, 1907, 1, pag. 3; ed in generale: AHREM, *Das Weib in d. ant. Kunst*, pag. 157 segg.

[3] Presso HELBIG, *l. c.*

[4] Cfr. fot. Alinari 27206.

[5] *O. c.*, pag. 532.

FOTOCOLL. DANESI FOT. FARAGLIA

APHRODITE · DI · CIRENE

FOTOCOLL. DANESI FOT. FARAGLIA

APHRODITE · DI · CIRENE

« pasitelico »; si può pensare ad una Aphrodite Diadumene [1]. Lo scultore invece che nel IV sec. ha creato il tipo della Anadyomene, ha avuto presente quel motivo; ma l'ha ripreso a trattare come un'opera originale con tutto il suo sentimento e con l'espressione delle forme proprie del suo stile [2]. Cade con ciò definitivamente la leggenda che Prassitele sia stato il primo ad osare la rappresentazione plastica della dea della bellezza interamente nuda.

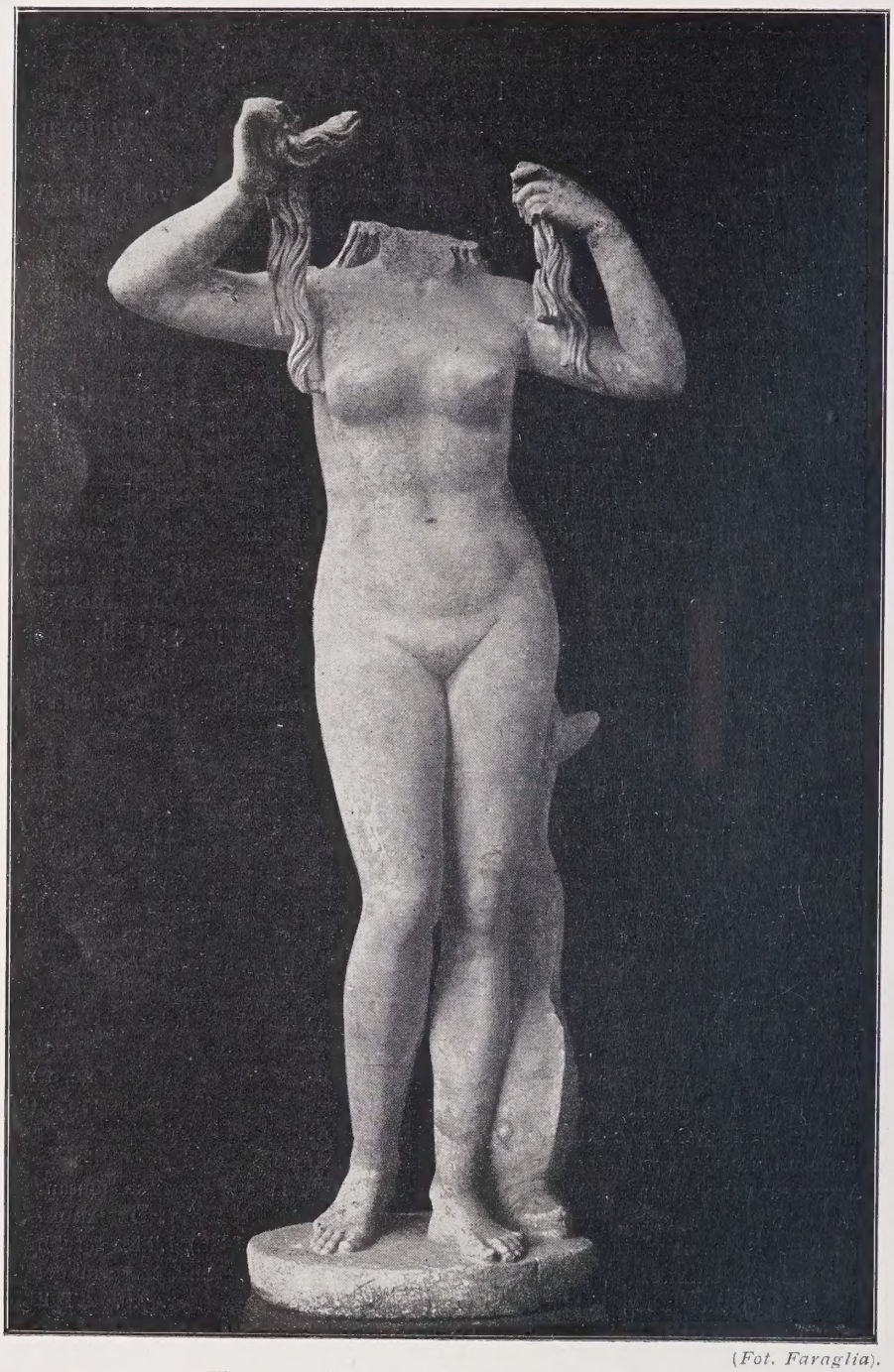
Le forme anatomiche ed il motivo subiscono una notevole alterazione nelle altre figure di Venere Anadyomene che sembrano risalire ad un altro prototipo statuario dell'epoca ellenistica o romana, nel quale lo schema è per lo più rivoltato. L'esistenza di un simile originale è resa probabile dalla prevalenza del motivo sinistrorso nelle numerose statuette e nelle principali riproduzioni plastiche dei tempi romani ; mentre le poche repliche di schema inverso continuano la tradizione dell'Afrodite di Cirene. Si può ricostruire idealmente la statua cogli elementi nuovi che con frequenza si presentano, p. e. il movimento delle braccia nella terza dimensione che rende l'azione più raccolta. La inclinazione verso destra e l'incurvatura in avanti della parte superiore del corpo sono più accentuate e così pure il contrasto di movimento delle anche per effetto del forte riposo sulla gamba destra; onde viene più sinuoso il contorno del fianco destro. Il sostegno era presso il fianco destro. Il petto è stretto ed il bacino molto largo in proporzione: i glutei molto pieni. Questo tipo di corpo femminile, nonostante le forme giovanili e la modellatura secca del torso sotto le mammelle, somiglia molto a quello della statua

[1] Oltre quanto ho detto nel *Bollettino d'Arte,* pag. 182, v. FURTWAENGLER pr. ROSCHER, *Myth. Lex.*, I, p. 414 e 417; e in *Helbing's Monatsber. üb. K.wis.* 1901, pag. 177-181.

[2] È molto significativo che il fenomeno della ispirazione da questo soggetto si sia ripetuto in un artista moderno arcaizzante, Alma Tadema. Nel suo quadro: *La modella dello scultore,* si è inspirato alla Venere Esquilina, ma ne ha allungato le gambe e ha corretto le proporzioni secondo il canone di 8 teste, sicchè si è inconsciamente avvicinato alla Aphrodite di Cirene (cfr. STRATZ, *Darstellung d. Mensch.*, pag. 303 seg. e *Schoenheit d. weibl. Koerpers,* ivi cit.).

Altri pittori arcaisti hanno concepito l'Anadyomene secondo i loro ideali; Burne Jones traduce *in inglese* il soggetto; e mentre nella parte inferiore si attiene al motivo tradizionale, nella parte superiore varia la mossa nel senso della terza dimensione e rompe il chiasmo policleteo, sicchè la figura perde l'armonia composta dell'atteggiamento (cfr. la Aphrodite Pourtales, CLARAC-REINACH, *Rep.* 332, 3). Botticelli nella *Nascita di Venere* si è inspirato ad una *Venus Pudica* interpretata secondo le forme da lui predilette.

Argomento dall'azione della Anadyomene trasse per la sua graziosa fontana della Bagnante alla Petraia presso Firenze, il Giambologna (Fot. Alinari 30559; DESJARDINS, *Jean Bologne,* pag. 98, già nella villa di Castello, secondo Baldinucci, ivi cit.). L'idea sarebbe stata già del Tribolo (VASARI, *Vite,* IV, pag. 70-78) e fu ripresa dal Bernini, come mi comunica Corrado Ricci (BALDINUCCI, *Vita del cav. Bernini,* Firenze, 1862, pag. 73). « Tali indu« striosi pensieri mise egli in pratica più d'una volta nell'ordinar fontane, fra i quali bel« lissimo fu quello della fonte del Cardinal Antonio Barberino ai Bastioni; mentre avendo « pochissima acqua, e quella con zampilli sottilissimi, figurò una femmina che, dopo essersi « lavata la testa, spreme i capelli, dai quali appunto esce tanta acqua quanta ne può dar « la fonte ed abbisogna all'azione della figura ».



(*Fot. Faraglia*).

Fig. 3. — *Venere delle Terme di Caracalla.*

delle terme di Caracalla [1] (fig. 3) e per la strettezza del petto all'Aphrodite Pringsheim [2] (fig. 4) e sembra corrispondere all'ideale in voga ai tempi romani [3]. Fra le opere plastiche di maggior mole merita menzione il torso

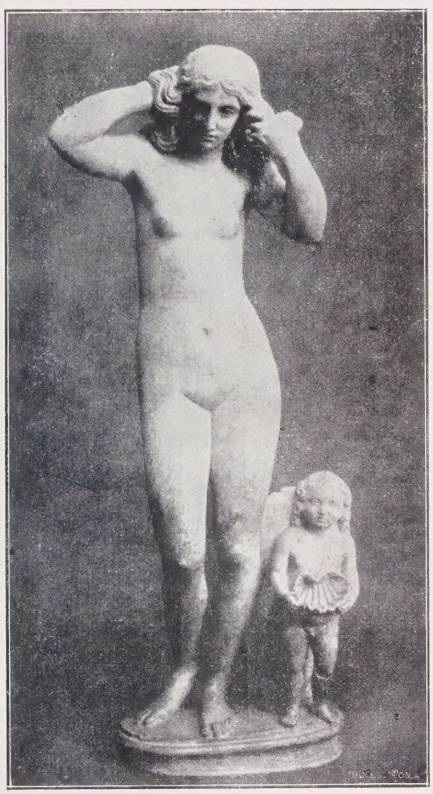


Fig. 4. — *Aphrodite Pringsheim.*

[1] PARIBENI, *Guida del Museo Nazionale Romano,* n. 127, p. 41; cfr. anche la statuetta Doria: ARNDT-AMELUNG, *Einzelaufn.*, 2292, mossa però in senso opposto.

[2] BULLE, *Der schoene Mensch*², tav. 153, pag. 331; FURTWAENGLER, *Aphrodite,* o. c., tav. 2; STRATZ, *Darstellung des menschl. Körpers in der Kunst,* 1914, pag. 80, fig. 59.

[3] In questi giorni ho potuto esaminare con comodo uno di questi esemplari romani, quello Torlonia (n. 107) di grandezza alquanto maggiore del vero, in marmo greco (VISCONTI, *Catalogo,* t. XXVII; CLARAC-REINACH, *Rep.*, I, 333, 5; SCHREIBER, *Arch. Zeit.*, 1879, pag. 68, n. 105). È nello schema sinistrorso come la statua delle Terme di Caracalla e quella Colonna. Le giunture sono così ben mascherate, i pezzi moderni eseguiti in marmo antico bene accompagnato, e tutta la superficie talmente ritoccata ed allisciata che è molto difficile riconoscere le parti moderne dalle antiche. Tuttavia parmi d'aver accertato che tutta la parte superiore, comprendente la testa e le braccia fino ad una linea che davanti taglia la figura sopra le mammelle e dietro divide le spalle dal torace sotto i capelli fluenti, è moderna. La statua è perciò utilizzabile solo per lo studio del corpo. Inoltre la punta del piede sinistro con parte della base, il muso del delfino che serve di sostegno alla sinistra della figura, sono moderni con parte della base. Le gambe inferiori sono ricongiunte in più pezzi: alle caviglie ed a metà del polpaccio destro; un tassello è sotto al ginocchio destro ed un altro tra il delfino ed il ginocchio sinistro. L'esecuzione della statua, abbastanza buona, è, senza dubbio, dei tempi romani e corrisponde anche nello stile agli ideali del-

di Leptis [1]. La scultura è di poco pregio e solo interessante perchè aumenta il numero degli esemplari statuarii col motivo piegato a destra; e perchè ci conferma la frequenza del soggetto e del tipo nell'ambito cretico-cirenaico,

l'epoca. Anzitutto le proporzioni sono quelle normali, col centro del pube alquanto più basso della metà dell'altezza; e le forme anatomiche del corpo, naturalistiche, giovanili sì (in specie le mammelle), ma alquanto carnose e del tutto femminili. Il triangolo del pube è ottuso, il ventre ha i muscoli retti addominali convessi. Il movimento del corpo accentua la sinuosità dell'asse: mentre l'Aphrodite cirenea e le sue congeneri sono erette sul corpo rigidamente, sicchè tutto il piano della figura è concepito secondo la più rigorosa legge

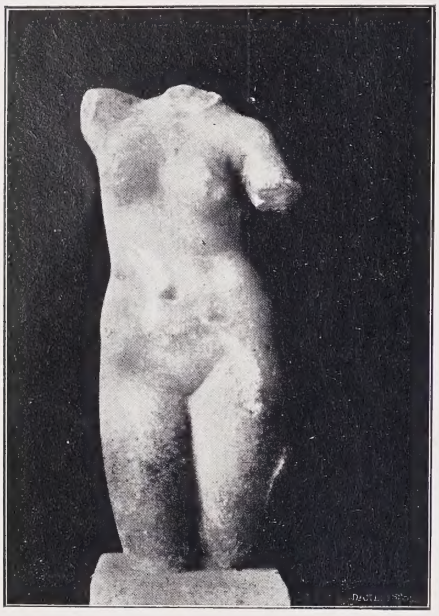


Fig. 5-*a*.

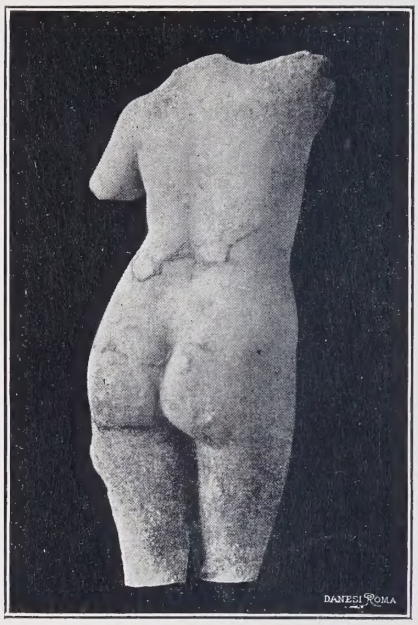


Fig. 5-*b*. (*Fot. Mariani*).

Torsetto del Museo Nazionale Romano.

della frontalità, nell'esemplare Torlonia ogni tradizione schematica è abbandonata: il petto è rivolto verso destra e le gambe un po' verso sinistra, specialmente la destra, alleggerita del peso, è abbandonata e piegata in modo da interrompere la linea verticale della sinistra e determina nei fianchi un sentito squilibrio delle anche.

Tutto ciò dimostra che, non solo per lo stile, ma anche per alcune variazioni del motivo, il gruppo romano, rappresentato sopratutto dai tre esemplari Colonna, Torlonia e delle Terme di Caracalla si distingue da quello più antico, cui appartiene la Venere di Cirene. L'esemplare delle Terme di Caracalla poi, mostra una certa secchezza di forme di fronte alle altre due.

Noto poi la presenza di altri due torsetti esistenti nel Museo Nazionale Romano, uno dei quali qui riprodotto (fig. 5 *a* e *b*). N. 40262. È di marmo greco trasparente, forse pario, a. m. 0,13; proviene dal Tevere. Lo schema è sinistrorso. Vi si nota la « traduzione romana » nelle forme anatomiche, carnosità nei glutei, ventre un po' rigonfio, anche ampie. La mossa della figura è tutta serpeggiante e squilibrata. La modellatura è fine e particolareggiata. A sinistra v'è lungo la coscia l'attacco pel sostegno.

Un altro esemplare, ivi, n. 4258 è destrorso, a. m. 0,21, di marmo lunense. Anche questo proviene dal Tevere. Cfr. torsetto Courtot, Reinach, *Rep.*, IV, 221, 4.

[1] *Mostra colon. di Genova*[2], pag. 165.

cui appartengono anche la Venere Perrod [1] (fig. 6), la terracotta della Cirenaica [2], la statuetta di Berlino proveniente da Creta [3] e gli altri esemplari dell'Africa settentrionale da me citati nel *Bollettino d'Arte* [4].

Tale copia di riproduzioni della Anadyomene ci può far pensare alla esistenza di un idolo celebrato in qualche famoso santuario della regione.

Fig. 6. - *Aphrodite di Bengasi.*

Il culto di Aphrodite in Cirene era in grande onore e vi era un sontuoso tempio; altro centro del culto era il santuario del lago Tritonide presso Euhesperidae, la *sebcha* Ain Selmani, donde proviene la statuetta Perrod [5].

Concludendo dunque, dopo questa rassegna di varii aspetti o « redazioni » della Aphrodite Anadyomene, possiamo scegliere, nella selva delle repliche,

[1] PERROD, *Mon. Piot,* XIII, 1906, tav. 10.

[2] WINTER, *Terracotten,* 208, 6.

[3] *Katalog d. Skulpturen,* n. 18.

[4] *L. c.,* pag. 181, nota 5.

[5] GHISLANZONI, *Notiziario Archeologico* pubbl. dal Ministero delle Colonie, I; cfr. PAULY-WISSOWA, *Realenkycl.,* I, 2764, XXXIV.

qualche esemplare che forse più fedelmente ci serve di documento dei singoli gradi o stadii di sviluppo del tipo; avremmo così il seguente quadro cronologico:

Redazione originaria, V secolo: copia nel torso di Candia, derivazioni o copie, Aphrodite Diadumene Nelidov [1] (fig. 7) statuetta siriaca [2].

Redazione del IV secolo: Aphrodite di Cirene.

Redazioni ellenistiche: statuette varie [3]; p. e. Bronzetto Castellani (*Catalogo*, n. 264, tav. V); tipo semivestito, p. e. Vaticano [4].

Redazione specialmente alessandrina: statuetta Perrod [5].

Redazione « pasitelica »: Aphrodite Esquilina.

Redazioni romane: statua Colonna, Terme di Caracalla, Torlonia [6].

Ma il poter confrontare la Venere di Cirene con esemplari di forme più severe e con altri di tipo assolutamente romano giova anche a farci meglio apprezzare la statua, nella quale apparisce l'eccellenza del lavoro che rivela l'anima dell'artista. Questi, come abbiamo detto, aveva uno stile che si connette da una parte alle antiche tradizioni e dall'altra tende verso lo studio anatomico del corpo umano con sentimento naturalista; cosicchè nella statua, oltre lo schema ancora composto ed antiquato, un po' accademico diremo, che va sulle orme di Policleto, abbiamo gli elementi formali che sono misti di tradizionalismo e naturalismo. E poichè io parlo ad artisti, mi pare opportuno approfondire l'esame estetico di queste forme; e conviene perciò non soltanto esaminare lo schema, il ritmo, le proporzioni del corpo, e le singole modellature, mettendone in rilievo i pregi; ma anche notare ciò che la statua ha di meno perfetto, giacchè l'entusiasmo dell'archeologo deve pur esser moderato dal sentimento artistico.

[1] Trovata a Panderma presso Cizico; REINACH, *Rep.*, III, 106, 9, molto simile all'Anadumenos Farnese. Comprata a Smirne, fu venduta in America per un prezzo favoloso. Cfr. *Cat. Nelidov.*, n. 248, tav. II-IV.

[2] FURTWAENGLER, *Aphrodite Diad.*, p. 1; *Meisterwerke*, pag. 100. Cfr. anche REINACH, IV, 207, 5, Statuetta di Salonicco a Monaco; BULLE, *Sch. Mensch*[2], pag. 328; SIEVEKING, *Münch. Jahrb*, V, 1910, p. 1. Il bronzo De Clerc, DE RIDDER, IV, tav. 19, che riproduce l'Aphrodite Esquilina, se è autentico, può essere un altro documento di redazione policletea.

[3] DE RIDDER, *Bronzes du Louvre*, n. 383, dall'Egitto, ellenistica, forme pesanti, br. d. abbassato; cfr. BABELON, *Br. Bibl. Nat.*, n. 237, pag. 103 e, un pò variata: DE RIDDER *Br. de Clerq*, 64, tav. XI, pag. 54 segg., *Louvre*, n. 415, dalla Siria, forme molto giovanili, allungata, braccia orizzontali; cfr. *Br. De Clerq*, 57, tav. X, pag. 13, pag. 51 e PERDRIZET-FOSSEY, *Bull. Corr. Hell.*; 1897, fig. 1, pag. 68 (Emesa). Tipo siriaco: DE RIDDER, *Coll. De Clerq*, VI, terracotta, n. 194, corpo eretto, mossa simmetrica, diademata, con armille ai polsi ed alle caviglie, gamba sin. piegata; presso questa, delfino; cfr. HEUZEY, *Figurines*, 214, pag. 91; WINTER, *Typen d. Terrecotten*, II, pag. 209, 6. Tipo di Myrina: DE RIDDER, *Le Clerq*, n. 195; gamba destra piegata, gomito sin. abbassato, destro alzato; dietro le spalle velo pendente come un manto, quasi fondo di rilievo: la dea si rivela! Le forme del corpo ricordano più il tipo statuario; cfr. WINTER, *Typen*, II, pag. 211, n. 9.

[4] FURTWAENGLER, *o. c.*, pag. 5; v. sopra, nota 1, pag. 37.

[5] PERROD, *Mon. Piot*, XIII, 1906, pag. 117 segg., tav. X.

[6] Da aggiungere forse torso Hope, CLARAC-REINACH, 371, 5.

Gli artisti, pur ammirando la bellezza della statua che ha un fascino non comune alle copie che abbondano nei nostri musei, hanno trovato qualche difetto nella scultura ch'io ho il dovere di riferire quì, dappoichè alcune che sembrano imperfezioni, sono, a nostro avviso, peculiarità dello stile [1].

In generale si osserva una notevole differenza nel trattamento del torso e nella fattura delle gambe; mentre nel primo è una modellatura fine, ele-

Fig. 7. — *Statuetta Nelidov.*

gante e particolareggiata, nelle gambe sono piani più sommarii e duri; specialmente le ginocchia e, nei piedi, il malleolo e tutta la parte posteriore sono eseguiti con una certa rozzezza, direi quasi, trascuratezza; e le gambe inferiori sono trattate inegualmente il destro dal sinistro. Il piede poi, grande e spianato, quasi schiacciato sul terreno, ha un aspetto volgare che mal si conviene ad un corpo così nobile e svelto. E se noi avessimo conservate le braccia, c'è da supporre che altrettanto si potrebbe dire di esse, i cui moncherini rimasti sono così grossi rispetto al torace da giovanetta.

[1] Riferisco principalmente il parere del nostro illustre Presidente Adolfo Apolloni, per la sua speciale competenza nello studio della scultura antica.

Ma noi abbiamo già detto che alcune di queste mende possono esser spiegate da reminiscenze stilistiche non completamente eliminate o assimilate dall'artista che tentava ringiovanire un modello più antico, senza tuttavia potersi liberare dalle pastoie della tradizione.

Dove torna l'abilità tecnica, e forse anche un'eccessiva bravura, al dire dei competenti, è nel supporto, scolpito con maestria, pare anche coll'uso del trapano nelle narici sbuffanti del delfino, negli scuri profondi delle pieghe del manto, che, presentando sottosquadri molto arditi, mostrano la virtuosità dello scultore in marmo. La parte anteriore di questa stoffa ripiegata su se stessa come un drappo lasciato cadere perpendicolarmente, è scolpita con sentimento e colla intenzione di produrre un chiaroscuro frastagliato per far risaltare ciò che gli scultori chiamano « chiarezza » di modellatura nelle carni; noi diremmo larghezza di piani.

È notevole anche l'espediente tecnico per esprimere la lanosità delle frangie che ornano questo manto: le ciocche serpeggianti divise da uno scuro profondo, sono suddivise da un solco che ne alleggerisce la massa, come talvolta si riscontra nelle ciocche de' capelli di teste del V secolo, p. e. del Doriforo. Nella parte posteriore invece le pieghe sono monotone e convenzionalmente parallele. Tutta questa perizia e raffinatezza di tecnica marmoraria non pare conforme alla semplicità dell'arte greca pura del V e IV secolo, e perciò il giudizio degli scultori moderni e di qualche archeologo propende più per attribuire l'esecuzione della statua ai tempi ellenistici.

Ciò che distingue a prima vista l'Aphrodite di Cirene è l'eleganza della figura giovanile, dovuta principalmente alle sue proporzioni svelte e slanciate, all'altezza considerevole delle gambe, mancanza di ampiezza del bacino e di rigonfiamento dei glutei, giovanilità delle mammelle. La figura è grande al vero; ha la statura media di una donna piuttosto alta per le razze meridionali: si può calcolare che con la testa raggiungesse m. 1,66-1,70 [1].

Il tipo di giovinetta sviluppata sì, ma non eccessivamente, che conserva ancora, specialmente se vista di terzo di dietro (tav. II), o se esaminata nel torso, forme molto maschili, è quello che dimostra lo stadio ancora non completamente evoluto dello studio del nudo femminile, qual'era presso i maestri tradizionalisti contemporanei di Prassitele. I piedi, che, secondo il canone argivo sicionio, poggiano entrambi con tutta la pianta a terra, sono lunghi

[1] Le proporzioni delle varie parti in altezza sono date dalle seguenti misure; ma non se ne può dedurre un canone perchè manca il principale termine di paragone, la testa. Dal piano ove poggiano i piedi fino al pube è a. m. 0,80-0,88, all'umbelico 1,00, all'anca 1,08, fino allo sterno nel mezzo del petto 1,25; fino al capezzolo sin. 1,28; fino alla fontanella 1,40. Di dietro: fino alla base dei glutei 0,76; fino ai reni 1,00. Le proporzioni in senso orizzontale sono date dalle circonferenze della vita m. 0,75 e della massima ampiezza all'altezza dei glutei 0,99; distanza fra le mammelle 0,25. L'altezza totale probabile è stata presa empiricamente confrontando un modello vivente che nelle misure principali coincide con la statua; ma poi è stato fatto il controllo col canone del Kollmann e dello Schadow. Col primo darebbe m. 1,70, col secondo 1,68; l'altezza dalla fontanella al pube = 0,52 è quella stessa indicata dal Kollmann (p. 518) per una donna normale a. m. 1,66.

FOT. FARAGLIA

A

APHRODITE · DI · CIRENE

FOT. MARIANI

B

TORSO · DI · CNOSSO

FOT. FARAGLIA

A

APHRODITE · DI · CIRENE

DANESI - ROMA

FOT. ALINARI

B

APHRODITE · ESQVILINA

(m. 0,265) e piatti, come quelli che han preso uno sviluppo speciale in seguito all'uso dei sandali. Tale forma che noi vediamo oggi solo presso individui che camminano abitualmente a piedi nudi, contadini, eritrei o libici, selvaggi ecc., doveva esser comune nell'antichità, tantochè nelle statue antiche si riscontra quasi sempre; nè possiamo farci facilmente un'idea della forma di un piede muliebre di razza fine che non sia guasto o compresso o rialzato dall'uso delle scarpe coi tacchi [1]. Ciò che sembra dunque un difetto nella statua, non è che la conseguenza del tipo e del costume [2]. Diverso è il caso della struttura delle gambe inferiori, delle caviglie che in verità non sono ugualmente nobili di forme come tutto il resto. Le anche molto ristrette danno alla figura un carattere verginale che si conviene alla dea dell'amore appena apparsa nel mondo. In verità il fianco sinistro sembra un po' mancante; ma avviene in questa statua ciò che si avverte in altre opere di plastica antica, nelle quali i lati secondarii, che non dovevano essere offerti alla vista dello spettatore, sono talvolta trascurati nelle masse più che nel trattamento della superficie. Così la eccessiva altezza della parte inferiore del torso è stata voluta dall'artista per accrescere l'eleganza ed in rapporto alla visuale da cui la statua doveva essere osservata.

L'altezza della figura maggiore, tanto nella parte inferiore che nella superiore, mi convince che la collocazione della statua doveva esser non molto alta, forse più bassa della attuale (m. 0,90 è l'altezza del piedistallo su cui è collocata) acciocchè dalla cintola in su non sfuggisse in prospettiva. Del resto, tali proporzioni sono anche proprie dell'ideale della figura umana nei tempi a cui abbiamo fatto risalire la statua. Nonostante la mancanza della testa che c'impedisce di stabilire il modulo secondo le teorie più comuni, possiamo approssimativamente ricostruire il canone.

Dai calcoli che abbiamo fatto, risulta che la figura si accosta più al canone delle 8 teste, che a quello delle 7 $^3/_4$ [3]. Infatti il punto centrale di una figura muliebre, secondo il canone dello Schadow [4], cade nel mezzo del triangolo del pube, mentre nella scala centesimale del Kollmann [5] questo punto trovasi a gradi 48 di altezza della figura di 7 teste e $^3/_4$ [6].

[1] KOLLMANN, *Plastische Anatomie*[3], pag. 529 e 576; BRÜCKE, *Schoenheit u. Fehler der menschl. Gestalt,* citato dal Lœwy a proposito dei piedi della Giovinetta d'Anzio: *Burlington Magazine,* XIX, 1911, Apr., n. 96, pag. 15, nota 12. V. MARIANI, *Bull. Com.*, 1909, III-IV, pag. 202, nota 1.

[2] Un medico, vedendo la statua, osservava anche che il piede bagnato, dopo una permanenza non breve nell'acqua, si ammorbidisce e spiana sul suolo così; ma ciò mi sembra una sottigliezza d'osservazione estranea all'arte antica.

[3] Canone del Fritsch, Merkel, ecc. V. sopra, pag. prec. nota 1.

[4] Detto canone « eroico » di Richer, Geyer, ecc. STRATZ, *o. c.*, p. 15.

[5] *O. c.*, pag. 517.

[6] M. 0,84 : 4 = 0,21, modulo; secondo lo Schadow tutta l'altezza sarebbe 1,68. Nella parte superiore manca una testa; 0,64 : 3 = 21 $^1/_3$, modulo che si avvicina molto a quello trovato colla parte inferiore. Aggiungendo una testa a m. 1,48, avremo una altezza di m. 1,69. Il calcolo invece riesce meno bene col canone del Kollmann: m. 0,88 = 3 teste + $^3/_4$ o 0,48 dell'altezza; quindi il modulo sarebbe di 23 $^1/_2$ e l'altezza totale 1,71-1,72, e 1,70 facendo

Ora il canone delle 8 teste è quello che si riscontra nelle figure di Prassitele [1] e degli artisti contemporanei.

Un'altra misura può pure giovare a confermare la mia ipotesi che la statua è costruita colle proporzioni che noi dobbiamo ritenere fossero usate da Eufranore; il piede, come abbiamo visto, è molto grande [2] e Plinio ci dice, per l'appunto, che erano caratteristiche di Eufranore le estremità grandi [3] oltre alla grossezza della testa.

Infine, quale maggior concordanza che quella del carattere generale della statua col sentimento che spiravano le opere dell'artista corinzio, autore di tipi divini e celebre per la *dignitas* che conferiva alle sue creazioni? Ed invero ciò che forma l'attrattiva speciale di questa Venere a confronto di altre, siano più umanamente veristiche come la Capitolina e la Venere Landolina, oppure anche più grandiose come quella di Melos, è quel senso di immaturità che le danno le forme arcaizzanti, quella espressione serena, non turbata da falso pudore, con cui la figura si manifesta nuda agli spettatori. È la theofania della dea, la sua rivelazione, che noi abbiamo innanzi agli occhi nella statua di Cirene, come la videro gli immortali

εἶδος θαυμάζοντες ἰοστεφ ́νου Κυθερείης

LUCIO MARIANI.

il calcolo sopra $1{,}48 = 6\,^3/_4$ della altezza. Ciò non toglie la possibilità che la testa fosse alta veramente più di 21 cm. (cfr. appresso nota 7); è il rapporto fra le varie parti del corpo ed in special modo quello fra la metà inferiore e la metà superiore che dimostra le proporzioni conformi al canone del IV sec. a. C.

[1] STRATZ, *Darst. d. menschl. Körpers*, pag. 22; cfr. fig. 5; KOLLMANN, *Plastiche Anatomie*[3], pag. 504 segg. e 567 segg.

[2] È lungo m. 0,265, mentre secondo il Kollmann la misura di un piede (maschile!) è 15,5/100 dell'altezza e secondo il Quetelet nell'antichità si usava una proporzione corrispondente a 149/100 (KOLLMANN, *o. c.*, pag. 576). Quindi supponendo anche la statua alta m. 1,70, il piede dovrebbe esser lungo 0,255 al più.

[3] La maggiore o minore grandezza della testa può essere indifferente per le altre proporzioni del corpo. Se le figure di Eufranore facevano tale impressione, vuol dire che la sveltezza del corpo era in contrasto con la pesantezza delle estremità.

BRAMANTE A ROMA.

(Conferenza letta nell'adunanza solenne tenuta il 6 aprile 1914 in commemorazione del IV centenario dalla morte di Bramante).

La mattina degli undici d'aprile del 1514 spirava nelle stanze di Belvedere, in età di 70 anni, Bramante. Gli oratori e i corrispondenti da Roma, fra le notizie della corte pontificia davano nuda e cruda anche quella che era morto Bramante. Di più non potevano dirci, perchè, essendo morto la mattina del Martedì Santo, c'erano le cerimonie in san Pietro da descrivere, e durava in città la commozione per le splendide ambascerie che giungevano a prestare obbedienza al nuovo papa Leon X, e pel famoso elefante donato dal Re di Portogallo, dotato di sensi umani, felice argomento ai poeti, delizia della corte e del popolo. È morto un frate del Piombo, e s'è aperta una vacanza in quell'ufficio remunerativo. Molte speranze però andarono deluse, poichè quella stessa mattina l'ilare pontefice Leon X ne indossava di sua mano la tonaca al successore, il suo buffone fra Mariano. Ecco tutto.

Quanto corso di vicende, quanti rivolgimenti di storia, quanti personaggi potenti e magnifici passati da quel giorno sulla scena del mondo, sono oggi più o meno dimenticati! Ma in Italia e fuori, dovunque s'abbia in onore l'arte e l'ingegno, quel frate del Piombo non si dimentica, e noi, dopo quattro secoli dalla sua morte, siamo qui oggi raccolti a rendere onore alla sua memoria. È debito del mondo civile, ma più specialmente della nostra Roma, dov'egli integrò la sua arte, dove assurse all'altezza del Genio, dove è impressa indelebilmente l'orma sua e de' suoi successori, dov'egli riposa sotto il principal monumento della sua gloria; è debito speciale di questa insigne accademia, conservatrice della tradizione gloriosa dell'arte romana.

Poichè Bramante non fu un grande architetto, ma il grande architetto dell'età sua. Raffaello, nella sua Relazione a Leon X sugli antichi edifizi, lui solo nominava come degno di star loro a paro; Michelangelo scriveva di lui: « È non si può negare che Bramante non fosse valente nell'architettura quanto ogni altro che sia stato dagli antichi in qua » e il Serlio

riassumeva il giudizio del suo tempo dicendolo « inventore e luce della buona e vera architettura, e huomo di tanto ingegno... che si può dire ch'ei suscitasse la buona architettura, che dagli antichi fino a quel tempo, era stata sepolta ».

Noi non potremmo oggi distinguere così nettamente la buona architettura dalla non buona, e consentire in tutto nel giudizio degli uomini del Cinquecento, i quali ritenevano per unica e assoluta misura gli antichi esemplari, pregiando le opere d'arte o dispregiandole secondo che più o meno s'accostassero o si distaccassero da quelli. Per noi, l'arte del Quattrocento, pur nelle sue inesperienze e ingenuità, ha le attrattive d'una sua propria bellezza; il che però non ci toglie di prestare omaggio all'arte cresciuta alla pienezza della sapiente maturità.

*
* *

Colla caduta di Lodovico il Moro, i letterati e gli artisti che decoravano la sua splendida corte, chi qua chi là si dispersero; e Bramante, sul finire del 1499, riparò a Roma. Cresciuto all'arte del Laurana nel palazzo d'Urbino, invigoritosi agli esemplari di L. B. Alberti a Rimini e a Mantova, egli già colla sacrestia di Santa Maria presso San Satiro, col chiostro di Sant'Ambrogio, coll'arcone d'Abbiategrasso ed altre sue opere, s'era acquistata in Milano fama d'architetto ricco d'invenzione, ardito e geniale. Nondimeno, trovandosi in Roma di fronte agli antichi monumenti, quantunque già in età di 56 anni, egli sentì di dover rifare da capo la sua educazione artistica. Il Vasari ce lo rappresenta quando « solitario e cogitativo (son sue parole) se n'andava, e fra non molto spazio di tempo, misurò quanti edifizi erano in quella città, e fuori per la campagna ». Si recò alla villa Adriana presso Tivoli, trascorse fino a Napoli, le fabbriche riscontrando col testo di Vitruvio, per rendersi esatto conto della loro destinazione e delle loro forme.

Primo frutto de' suoi studi e delle sue assidue investigazioni fu il tempietto di san Pietro in Montorio, che porta la data del 1502: piccolo edifizio che per le sue dimensioni lo si direbbe un giocattolo, ma che nella storia si eleva come colonna miliare eretta sul confine a dividere due secoli. Quel momento storico noi non possiamo intenderlo se non spogliandoci interamente del nostro eclettismo, mettendoci in un punto di vista lontano da quel senso storico di formazione moderna, che si compiace di considerare nell'arte la vita e il pensiero delle varie età. Per gli uomini del Rinascimento, l'antichità greco-romana comprendeva in ogni sua manifestazione i modelli insuperabili della perfezione assoluta, alla quale si doveva con ogni sforzo accostarsi, e oltre la quale non era dato a potenza umana trascorrere. Questo generale movimento degli spiriti diffuso per tutta Italia, ma vagante e non ben definito, sui principii del Cinquecento ebbe in Roma la sua determinazione e il suo compimento. Come un riflettore enorme, essa raccolse i raggi sparsi della restaurazione classica, li circoscrisse al secolo d'Augusto, li fece vibrar della luce della grandezza imperiale, e li diffuse pel mondo.

Tutto il medio evo parve un triste sogno, un incubo che convenisse scuotere, una parentesi di barbarie che si dovesse affrettarsi a chiudere, per allacciare, per agganciare il secolo nuovo a quello d'Augusto. Non altra lingua che quella di Cicerone e di Virgilio, nella quale, come in puri lavacri, scendevano le storie evangeliche a purgare la lordura della barbarie, non altra arte che quella de' templi, delle terme, delle basiliche. Altri architetti, specie il Brunelleschi e l'Alberti, avean preceduto Bramante nell'amorosa ricerca de' monumenti antichi, copiando nei loro album e misurando archi e colonne, architravi e cornici, di cui poi si servivano nelle loro fabbriche; ma senza regole certe, e mescolandoli e ricomponendoli con elementi dell'arte tradizionale. Bramante fu il primo ad escludere ogni elemento che non fosse romano, a reintegrare sistematicamente l'antica architettura nelle sue leggi, nelle proporzioni, nelle sagome, nella correlazione degli ordini architettonici, fra i quali rimise in onore il dorico del teatro di Marcello. Ma più che le singole forme, egli trasse dagli antichi il concetto fondamentale dell'unità organica della fabbrica, unità esterna ed interna, in cui tutte le parti dovessero concorrere a formare una sola armonia. Il tempietto del Gianicolo fu il primo edificio non vestito d'abiti romani, ma romano lui stesso, dalla pianta alle menome modanature e decorazioni. E gli scrittori, a proposito di Bramante, non parlarono più di chiese e d'oratorii, ma di templi e tempietti: il tempietto del Gianicolo, il tempio vaticano, il tempio corintio di S. Biagio.

In tale stato degli spiriti, in tale ebbrezza di classicismo che il sentimento e la tradizione cristiana subordinava alla bellezza ideale della forma, apparve sul Gianicolo il tempietto col suo bel giro di colonne giranti sullo stilobate, e la curva elegante della sua cupola. La pia tradizione di san Pietro era paganizzata nel tempietto di Vesta.

Ritorna dunque davvero l'età d'Augusto? E gli artisti salirono allora il Gianicolo ad ammirare, a misurare, a copiare il minuscolo edificio in cui l'architettura romana, come una matrona formosa nella bianca stola, pareva levarsi su dall'antico sepolcro.

*
* *

Il grande architetto era costretto a gingillarsi nel tempietto del Gianicolo, a collaborare nelle fontane di Trastevere e di san Pietro, ad erigere il piccolo chiostro della Pace, mentre l'anima sua già spaziava nelle armoniche magnificenze, fra i templi, i portici, le terme della Regina del mondo. Ed ecco, per una di quelle coincidenze che son rare nel corso dei secoli, all'architetto imperiale levarsi incontro il principe imperiale, Giulio II. Divenuto architetto pontificio, Bramante aggiunge da prima al palazzo vaticano una nuova fabbrica che deve aver la sua fronte nel loggiato a tre ordini che prese poi il nome di Logge di Raffaello. Dal palazzo pontificio si vedeva a distanza il casino che Innocenzo VIII aveva eretto sull'alto de' suoi giardini, asilo di ricreazione e di riposo, prospettante il Monte Mario e la valle del Tevere. Giulio II amava recarvisi, ma incomodo era al sole e alla pioggia

traversare la valle. Ma c'è Bramante, che non conosce ostacoli. Si tirano due bracci di portici e di logge dal Vaticano al Belvedere, l'ineguaglianza del terreno salga in scalee monumentali e fontane, di qua le gradinate d'un teatro, in fondo della scena un nicchione enorme che armonicamente chiuda i due bracci del gran cortile. Raramente al mondo s'era imaginato un insieme più grandioso e meglio ordinato e intonato in armonia di bellezza.

*
* *

Ma il papa e l'artista, lì tra i lavori del portentoso cortile, si chiudono in secreti colloqui. Le loro anime s'erano intese, vibravano insieme d'una febbre fantastica di grandezza insuperabile, smisurata.

L'ambizione prepotente di Giulio, avido di stampar sulla terra la più vasta orma che v'imprimesse mai piede umano, si fondeva con quella dell'artista, a cui turbavano i sonni le magnificenze imperiali, avido d'essere, non più discepolo, ma rivale agli antichi.

Sollevare il Pantheon, quella meraviglia dell'arte romana, sollevarlo su nel cielo, sopra gl'immani arconi del tempio, creduto allora, della Pace! Il terribile papa ascoltava. C'era dunque al mondo un'altra frenesia di grandezza uguale alla sua? E che metteremo sotto il fantastico padiglione di quella cupola? Il più grande de' mausolei pel più grande dei papi, Giulio II. Forse non c'è Michelangelo?

Dai riposti colloqui tra il papa e l'artista, come da un'audace congiura, eruppe il concetto violento di demolire l'antica basilica, confuso, informe, oscuro agglomeramento d'età barbariche, per elevare su di esso il tempio della rinata antichità, chiaro, euritmico, luminoso, il tempio di Giulio II e di Bramante. Invasati da quella febbre di superba grandezza, non tremò al papa la voce nell'ordinare, nè all'artista la mano nell'eseguire la grande demolizione che sgomentò i contemporanei, e più forse sgomenta noi a distanza di quattro secoli. Che l'antica basilica costantiniana minacciasse rovina da un lato, era il pretesto, non la ragione di demolirla, poichè non mancavano architetti capaci di sostenerla e consolidarla. Una gran parte della basilica durò ancora per oltre un secolo, senza che si parlasse più di pericoli. Demolire i lunghi colonnati, i musaici splendenti d'oro, il pavimento su cui avean piegato le ginocchia milioni di pellegrini, gli altari consacrati dalla devozione e dall'arte di più che un millennio, le tombe di principi, di prelati, di novantadue papi! Macchè altari, macchè tombe! Il Pantheon sollevato in aria e sottesso il mausoleo di Giulio II! L'impero risorgente ne' suoi orgogli, nel suo culto della bellezza, nel suo splendore sulla distrutta barbarie!

Giulio II era vecchio, e non c'era tempo da perdere. Con furia si pose mano alla demolizione, con furia si gettarono le fondamenta, si tirarono su i piloni, si girarono gli archi su cui piantare il giro della gran cupola. Un uomo di cui il nome non si deve dimenticare quando si ragiona di Bramante, Giuliano Leno, di nobile famiglia romana, curatore delle fabbriche pontificie, s'aggirava intelligente, vigilante, instancabile tra la polvere, le

macerie, le sepolture scoperchiate e le mura sorgenti. Il suo nome non dev'essere dimenticato, poichè alla sua intelligente operosità si deve se le volontà di Giulio e i disegni di Bramante ebbero più che un principio d'esecuzione. Che se quelle fabbriche peccarono di poca solidità, ciò si deve alle frodi degli esecutori rese possibili dalla furia del papa « che aveva voglia (secondo l'espressione del Vasari) che tali fabbriche non si murassero ma nascessero ».

*
* *

Mentre il grande architetto rinnovava nello spirito di Roma imperiale il tempio e la reggia del Vaticano, Raffaello, in una suprema sintesi umana, popolava di storie sacre e profane le pareti delle sale pontificie, Michelangelo lanciava profeti e sibille nella volta della Sistina, e la terribilità di Giulio infondeva nella figura del Condottiero d'Israele. Era il punto culminante del Rinascimento, raccolto in Vaticano a farne la reggia ideale dell'umana grandezza.

*
* *

Ma quando il colle sacro lo si fosse ridotto la maggior meraviglia del mondo, le vie per accedervi restavano tortuose ed anguste. Ed ecco Bramante alcune allargarne, e due aprirne e dirizzarne sulle due sponde del Tevere; a destra la Lungara su cui il magnifico Agostino Chigi venne a porre il giojello del suo giardino, e a sinistra la via che conserva ancora il nome di Giulio, e che sul Ponte Trionfale ricostruito doveva mettere nel Borgo di S. Pietro. Ma i tribunali della Curia sono sparsi per la città in sedi disagiate e indecorose; e sulla via Giulia ecco Bramante gettare le fondamenta del palazzo di Giustizia, che di grandezza non avesse l'uguale. Qual'altro architetto s'ebbe mai un compito simile? Attendere ad un tempo oltre ad opere minori, all'erezione del maggior tempio della cristianità, del maggior cortile, del maggior palazzo del mondo! Un cumulo d'imprese titaniche da dar le vertigini solo a pensarlo!

*
* *

Non è da far le meraviglie se i contemporanei finsero quasi di non accorgersi dell'attuazione di quel sogno superbo di far di Roma la città più meravigliosa del mondo, o se ne accorsero per deplorarlo. Giulio II non era tale da farsi amare: chè le qualità per cui l'uomo si rende accetto tra i vivi, sono diverse e spesso contrarie a quelle che lo fan caro e ammirato ai posteri; e quanto ai magnifici edifizi, il giudizio de' contemporanei che li pagano, per lo più senza goderli, suol essere diverso da quello dei posteri, che li godono senza pagarli. Ma noi siamo posteri, e a noi tocca deplorare che la morte del fiero papa troncasse la grande impresa, ed egli cadesse come l'aratore a mezzo un de' solchi più profondi aperti nel terreno dell'umana grandezza. Il suo fedel coadiutore, Bramante, poco più che un anno gli sopravvisse. Il suo tempo era passato, poichè il successore di Giulio aveva ben altri gusti, e non continuò, e straccamente, se non quelle opere che non era possibile lasciare a mezzo.

*
* *

Delle opere di Bramante poco ci resta d'integro e intatto. Abbiamo il tempietto del Gianicolo, quantunque l'opera non fosse compiuta col portico circolare che doveva racchiuderlo, il chiostro della Pace, e il Coro di Santa Maria del Popolo nascosto dietro un altare enorme, la scala di Belvedere. Delle opere maggiori, la fabbrica di san Pietro fu rimaneggiata e trasformata dagli architetti che gli succedettero, fino a Michelangelo, il quale, volendo ricondurre l'edificio alla prima unità di Bramante, scriveva: « Egli pose la prima pietra di san Pietro non piena di confusione, ma chiara e schietta e luminosa... in modo che chiunque si è discostato da detto ordine di Bramante, come ha fatto il Sangallo, si è discostato dalla verità ». E nel condurre la cupola e l'esterno, egli si schermiva dalla lode dicendo esser lui « esecutore del disegno ed ordine di Bramante, attesochè coloro che piantano la prima volta un edificio grande, son quegli gli autori ». Ma l'opera di Bramante e di Michelangelo non valse ad impedire che altri tradisse il concetto di quei grandi, e rompesse la mirabile armonia dell'edificio prolungandolo a croce latina. Il cortile di Belvedere fu bensì continuato da Pio IV secondo il disegno di Bramante, e compiuto; ma poi chiusi gli archi delle logge, sformato da contrafforti, e infine tagliato in due da Sisto V col braccio della biblioteca, e ritagliato in tre da Pio VII col braccio nuovo del museo Chiaramonti; del grande palazzo Giuliano o di san Biagio rimangono le grandi bozze di travertino in via Giulia, e rimaneva quasi intatta la chiesa del palazzo stesso, opera rara, scriveva il Vasari, che noi però abbiamo demolito nel 1888.

Ma quel che resta di fabbriche e di disegni, basta a darci l'indole e la misura del suo ingegno, che l'edificio concepiva come unità organica svolgentesi in armonica varietà di rette e di curve. Dalle terme di Caracalla e da altri edifizi antichi egli aveva appreso a studiare, a carezzare la pianta de' suoi, ad amarla, quasi direi per sè stessa, come un merletto, come un'elegante composizione di combinazioni geometriche, dalla quale egli vedeva germogliare e venir su la fabbrica in armonia d'ombre e di luci. Se anche non fosse a noi giunto l'alzato d'alcun suo edificio, le piante del tempietto del Gianicolo, del cortile di Belvedere col cerchio del teatro da un lato e il nicchione dall'altro, del palazzo e del tempio corintio di S. Biagio, di cui purtroppo non resta più che la pianta, e sopratutto della croce greca della basilica vaticana, basterebbero a distinguerlo, a distaccarlo da quanti architetti erano stati prima di lui, a farci esclamare a prima vista: questi è Bramante.

La passione di raggiungere un'ideale bellezza di forme, lo portò a subordinare a quello le esigenze e talora la ragione stessa de' suoi edifici. La forma del tempietto del Gianicolo è graziosa ma inutile, la pianta ingegnosa di san Pietro non s'adàtta alle ragioni del culto, quella del palazzo di san Biagio colle sue quattro parti simmetriche, è assai dubbio che corrispondesse alle reali esigenze dei tribunali. Ma la censura più che lui riguarda

la sua età, che s'illuse, nelle lettere e nelle arti, di poter sovrapporre alle cose nuove le forme d'un'età lontana. In questo però egli fu differente e superiore ai contemporanei, letterati ed artisti, che egli, per forza di potente genialità, seppe essere, non copiatore e freddo imitatore, ma continuatore ed emulo degli antichi. Il suo punto di partenza è bensì l'arte romana, ma da essa egli muove a invenzioni ardite e ingegnose, a felici effetti pittorici, a componimenti di nuove euritmie; mirabile in ciò, che il sentimento romano della grandiosità non fu in lui a scapito dell'eleganza nei più minuti particolari.

La fortuna che tanto gli si era offerta propizia, lo tradì a mezzo il cammino, non permettendogli di condurre a compimento, troncando sul nascere le maggiori sue opere. Certo arrise a lui l'idea d'esser chiamato a fissare il tipo supremo della chiesa, della reggia, del palazzo; e poichè i maggiori edifizi sogliono in una città determinare le forme dei minori, s'egli avesse potuto condurre a compimento le sue grandi opere, la fisonomia della città nostra sarebbe in gran parte diversa da quel che è; e avremmo chiese a croce greca con cupole a volta piana, e palazzi a grandi basamenti rustici, sorreggenti ordini architettonici; mentre invece, uniformandosi alle forme della chiesa di san Pietro, come uscì trasformata dai successori di Bramante, le chiese si distesero in croce latina, e le cupole si elevarono verticalmente alte a corteggiare la sorella maggiore, e i palazzi riprodussero in una scala di varianti, la semplicità austera del Farnesiano.

Di molte fabbriche è difficile dire se e fino a qual punto siano opera sua; poichè, come attesta il Vasari, egli diede « infiniti modelli di palazzi e tempii, i quali sono in Roma e per lo Stato della Chiesa »; fabbriche contrasegnate per lo più da quel forte ordine dorico ch'egli avea richiamato a vita; ma eseguite da altri sopra una sua bozza, non sempre con piena intelligenza, o continuate o trasformate in età posteriore. I suoi aiutanti e collaboratori in san Pietro e nelle altre sue fabbriche, e si può dire che fossero quanti architetti erano in Roma, si servirono spesso de' suoi disegni. Raffaello in Roma continuò l'arte sua, i Sangallo, Antonio il vecchio ed il giovane, e Baldassarre Peruzzi ne risentirono l'influenza, Iacopo Sansovino la trasportò a Venezia e Giulio Romano a Mantova, e in breve tutta Italia bramanteggiò. Ma il suo canone fondamentale dell'unità organica della fabbrica, non l'intesero tutti.

Quando si ripensa a quegli uomini del Rinascimento che non solevano racchiudersi nell'esercizio d'una sola arte, ma le arti, consideravano come parti di un tutto, e che insieme dovessero concorrere a formare il temperamento artistico, vien fatto di dubitare se noi collo spingere troppo oltre le nostre specializzazioni, non abbiamo reciso i rami dal tronco comune. Il perfetto artista, quali Michelangelo e Raffaello, trattava ugualmente il pennello, lo scalpello e le seste, e in questo forse, più che non si pensi, è il secreto della loro grandezza. A Michelangelo, il più perfetto degli artisti, non parve di abbracciar tutta l'arte se anche non l'avvolgesse nell'armonia del verso, e fu non mediocre poeta. Di Bramante, non sappiamo che trat-

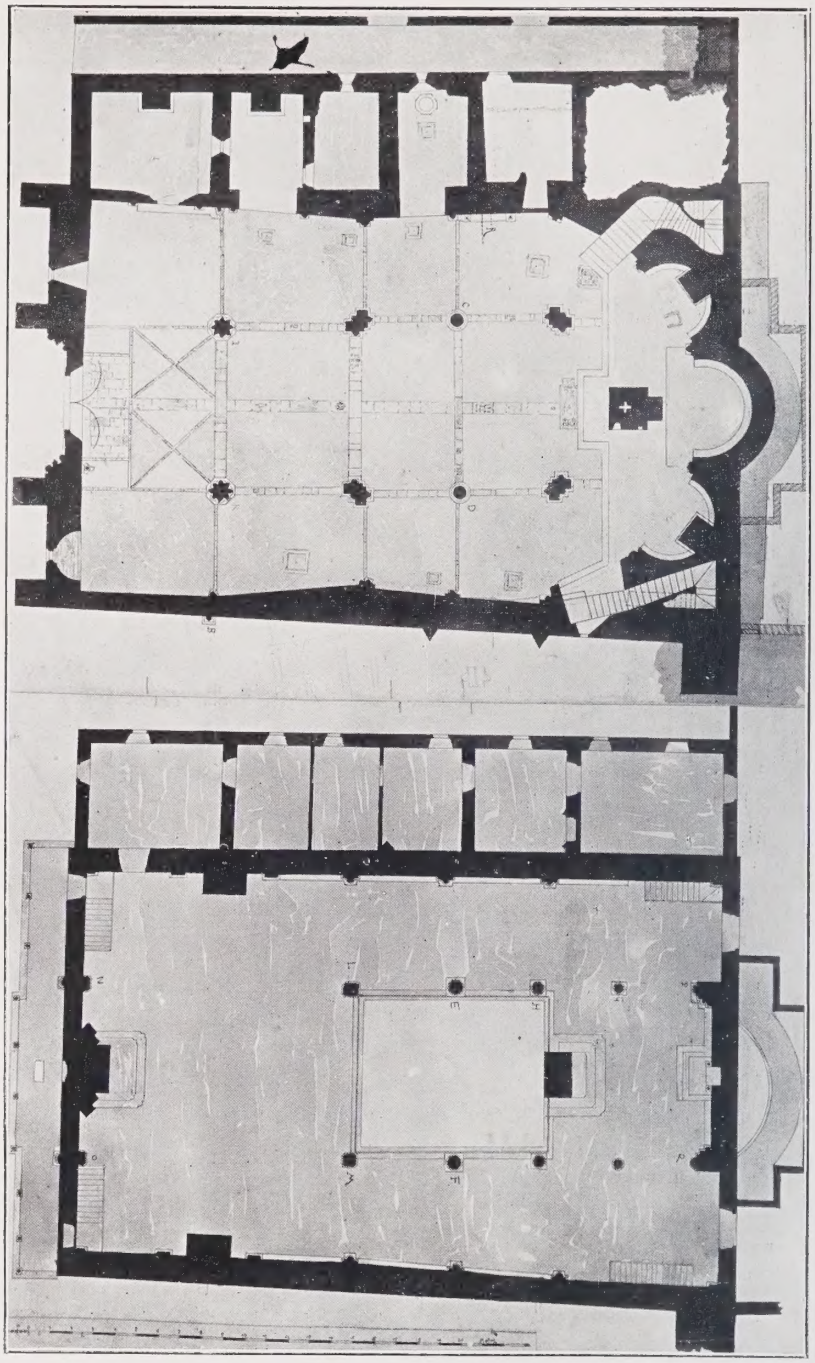
tasse lo scalpello, ma la pittura, dalla quale avea preso le mosse, trattò con lode anche in età matura, e, gli valse a trasfondere ne' suoi edifici un vivo senso pittorico; e fu poeta, e i sonetti che di lui ci restano, lo dimostrano non inferiore a molti contemporanei; e amò la musica, e si dilettò d'improvvisare accompagnandosi colla lira.

*
* *

« Fu Bramante (così il Vasari) persona molto allegra e piacente, e si dilettò sempre di giovare a' prossimi suoi ». Fra quelli che gli dovevano riconoscenza, noi troviamo in primo luogo Raffaello, a cui egli aperse la via della gloria, Iacopo Sansovino che per lui potè farsi conoscere, il giovine Antonio da Sangallo che ebbe da lui l'affidamento de' primi lavori. S'ha un bel dire che l'artista va giudicato come tale, e l'opera sua in sè stessa. Certo, il valore dell'opera non muta per le qualità buone o triste del suo autore; ma l'uomo sarà sempre tratto da naturale impulso a voler conoscere l'autore dell'opera ch'egli ammira, a voler penetrare nell'anima che quella ha prodotto; e fa piacere quando, sollevato il velo, si trova di dover amare l'autore di cui ci son care le opere. — Egli si dilettò sempre di giovare a' prossimi suoi —. Questa pura lode par che avvolga nella luce d'una bellezza morale l'armonica bellezza delle sue fabbriche.

Il grande architetto riposa ne' sotterranei di san Pietro, dove non è una pietra scritta che lo ricordi; ma lo ricordano bensì tutte le pietre della fabbrica meravigliosa, che si eleva coi piloni, si curva cogli archi come un mausoleo immenso, sulle ossa del grande architetto. Nè egli ci chiede un monumento di marmo, troppo piccola cosa rispetto ai titanici a cui pose mano. Ma un altro monumento egli sembra chiedere dalla sua tomba, in atto di mesto rimprovero che Roma e l'Italia da lui glorificate abbiano tanto tardato e tardino ancora ad erigerlo: egli chiede il monumento che vagli e raccolga ed illustri l'opera sua. Chè pochi artisti furono più di lui malmenati dal desiderio dei posteri di poter vantare un'opera di Bramante, onde gli furono attribuite qui in Roma, e negli antichi Stati della Chiesa e in Lombardia infinite opere, di stile, di valore e anche d'età diverse, che stranamente confondono i lineamenti della sua arte. Illustrare nell'insieme e ne' particolari le opere certe, e da queste dedurre quali ragionevolmente gli si possano attribuire, o che appaiano direttamente ispirate da lui, questo è il proposito che deve uscire dalla celebrazione del quarto suo centenario, questa è la corona che la madre Italia, risorgente alle glorie dell'avvenire, deve posare sulla tomba d'uno de' più gloriosi suoi figli.

DOMENICO GNOLI.



Pianta della chiesa inferiore e della chiesa superiore di San Flaviano a Montefiascone.

Fig. 1. — *Interno della chiesa di S. Flaviano.*

S. FLAVIANO A MONTEFIASCONE.

Per cura della Direzione Generale delle Belle Arti, sotto la sorveglianza dell'ispettore Giorgio Bernardini, il pittore Sernicoli con arte paziente ed assidua tolse le scialbature che coprivano le pareti della chiesa di San Flaviano a Montefiascone, e tornarono alla luce pregevoli affreschi del secolo quattordicesimo.

Ma l'interesse principale di questo monumento nazionale, è l'architettura romanica, che fu additata: « un incunabolo delle volte costolonate ogivali », e l'intiero edificio che fino ad oggi è stato considerato dei primi anni dopo il mille.

Le osservazioni da me fatte recentemente mi hanno invece persuaso che sotto l'edificio gotico e sotto l'edificio lombardo appaiono ed esistono le tracce d'una chiesa romana del sesto secolo, e che l'incunabolo è invece un palinsesto.

La pietra con la quale la chiesa di San Flaviano fu costruita è peperino, pietra facile alla lavorazione ed appunto perciò soggetta alle alterazioni. La costruzione romana, quella lombarda, quella gotica si innestarono,

e, siccome la pietra si logora, gli ornamenti perdono quelle caratteristiche del taglio, che fanno riconoscere a prima vista l'età e l'origine. Le scialbature, alle quali la chiesa fu soggetta per abitudine secolare, hanno compiuta l'opera d'amalgamento.

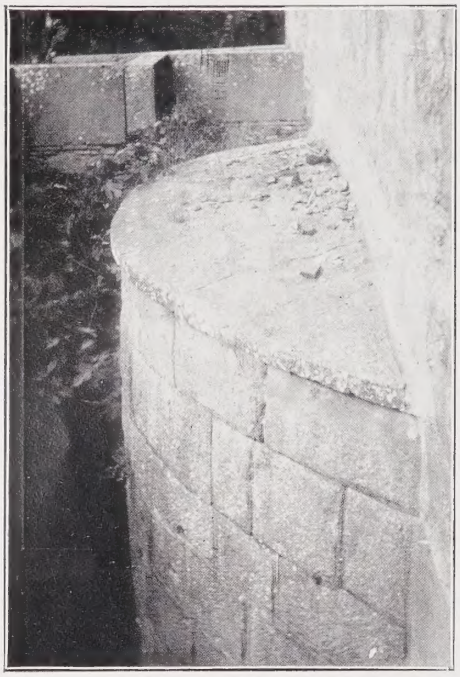


Fig. 2. — *Abside romana.*

Le tracce della chiesa romana sono più d'una ed è sorprendente come non siano state rilevate ancora. La costruzione esterna, oltre la metà del lato nord e nella parte posteriore, sta allo scoperto, ancora intatta, e l'abside protetta da lastre, invece che da tegole, è esposta alla luce del sole (fig. 2).

La chiesa primitiva finiva dove oggi sono piantate le pilastrate gotiche (Vedi piante, lettera *B*) e se il lato sud è nascosto dalle costruzioni addossate in seguito, nell'interno esiste, particolare essenziale, una finestrella romana con la cancellata in marmo ad anelli intrecciati (fig. 3).

Il piano attuale della chiesa è rialzato almeno di cinquanta centimetri, e le stesse basi delle colonne, quali vennero piazzate nell'ultima ricostruzione, sono interrate fino al toro (fig. 4). Davanti all'abside è stato creato un falsopiano, e siccome sul falsopiano da una parte poggia una colonna che sostiene l'arco dell'ambulatorio e dall'altra le colonne sono interrate, è chiaro come prima che la chiesa fosse ultimata, trascorse un lasso di tempo, da permettere delle varianti.

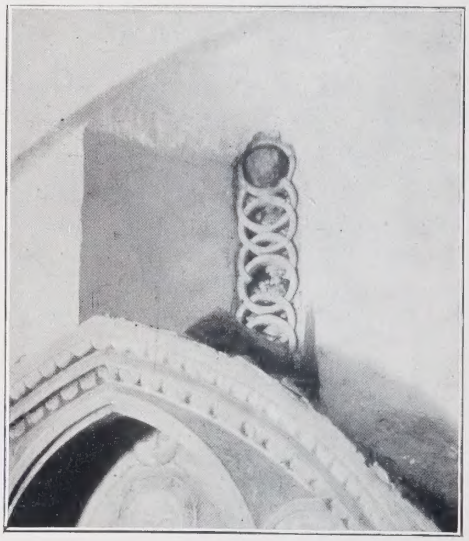


Fig. 3. — *Finestrella a cancello marmoreo.*

Il catino dell'abside centrale, quale oggi si vede, è un catino posticcio. Ho misurato l'esterno dell'abside in rapporto all'interno ed ho constatato come fra l'imposta del catino ed il tetto vi sia lo spazio di circa tre metri. È vero che il catino posticcio poggia sull'antica cornice e che in questo spazio è contenuto il catino attuale, ma noi sappiamo come in vari esempi romani, a Sant'Agnese fuori le mura fra gli altri, il catino non voltasse sulla cornice, ma s'innalzasse su un piedritto.

Dal muro esterno posteriore, dalle misure delle colonne del prostilo, oggi frammentarie, apparisce chiaro come la chiesa superiore, o matroneo che dir si voglia, nella costruzione primitiva non esistesse; forse esistevano due camerette, alle quali si accedeva per le scale praticate nel muro. Creando le attuali volte a crociera costolonata, si abbassò tutta la chiesa ed il catino dell'abside subì anche un abbassamento.

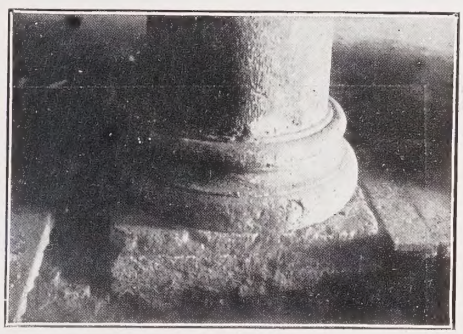


Fig. 4. — *Base d'una colonna centrale.*

Se si farà un assaggio nel muro di fondo, certamente si troverà il catino originale, il quale, come nelle chiese di Baquza e di Qualb-Luzeh nella Siria centrale, dev'essere formato di zone di conci sovrapposte e restringentisi fino all'ultimo semicircolare.

La cornice dove s'imposta l'attuale catino è romana, formata da una gola e da un guscio e decorata classicamente dallo spicchio d'aglio sulla gola, il dentello sul listello, le foglie di nenufar sul guscio (fig. 5). Essa è così perfetta, che io la supposi di marmo e proveniente da qualche villa romana. Grattando la crosta delle scialbature, m'avvidi com'essa sia di peperino, ed integrata nella costruzione.

Fig. 5. — *Cornice sull'imposta del catino.*

Le due colonne centrali della chiesa inferiore e quattro colonne della chiesa superiore, sono sei frammenti di due colonne romane (Vedi fig. 6, lettere *C, D, E, F, G, H* della pianta).

La prova evidente che le colonne della chiesa inferiore e quelle della superiore sono frammenti dell' antico edificio romano, sta nel fatto che i mozziconi sono rastremati; uno solo, nella chiesa superiore è posto in opera con la entasi ascendente verso l'astragalo, ed altri due, la seconda e la terza colonna del lato sud (lettere *H, E*) lo sono con la rastremazione capovolta. Esistono ancora tre basi antiche attiche delle colonne del prostilo, e se una quarta dell'indentica misura si vede con le foglie angolari, essa fu fatta posteriormente, per accompagnare le altre tre che appariscono nella stessa costruzione.

Ma se delle grandi colonne non resta intatto un solo capitello, perchè vennero rilavorati nel 1032, uno ne esiste di peperino intatto delle colonne minori, e si trova innestato nella parete nord, in prossimità delle pilastrate gotiche. È un capitello d'ordine composito, di quell'ordine che fu tanto amato sotto l'impero, che Leon Battista Alberti chiamò latino, e che è decorato con gli ovoli e le foglie d'acanto (fig. 7).

Inoltre innestate nella costruzione dell'ambulatorio, si vedono due mezze colonne corinzie scannellate di peperino, sormontate da due capitelli di marmo. I capitelli sono perfetti, ed intagliati per sormontare le colonne stesse, perchè ai lati non sono finiti. E, cosa curiosa, subirono una strana metamorfosi per opera degli scultori romanici. In origine avevano due aquile sotto l'abaco; i romanici spianarono l'aquila e la rosetta dell'abaco, nella rosa scolpirono la

Fig. 6. — *Interno della chiesa superiore.*

testa nimbata d'un angelo, sul corpo dell'aquila il busto, il quale ne ereditò le ali aperte (figg. 8 e 9).

Dippiù, esaminando le decorazioni parietali ho scoperti altri quattro capitelli romani di fattura simile, ma privi dell'abaco, ed eseguiti pure per essere addossati alla parete (figg. 10 e 11). Un quinto capitello non finito che nel solo caulicolo era, forse, rimasto in cantiere, ed i romanici tentarono di completarlo con due aquile di carattere puramente lombardo. Ma non venne neanche da loro ultimato e fu posto in opera con i lati ancor grezzi (fig. 12).

Talune colonne, forse quelle prossime agli altari, dovevano essere di marmo, perchè innestato in una colonna di peperino ne rimane un rocchio; forse gli altri frammenti furono adoperati dagli artisti dell'undecimo secolo per quelle decorazioni marmoree che si vedono sparse ed innestate nell'ultima ricostruzione. In tutta la chiesa il marmo fa difetto e doveva essere stimato materiale prezioso.

Il grande problema, l'attrattiva della chiesa di San Flaviano sono le crociere costolonate, che girano intorno alle absidi, formando un imperfetto ambulatorio. Una lapide marmorea, esposta sulla facciata della basilica attuale, ricorda la ricostruzione della chiesa fatta nel secolo undicesimo (fig. 13). Il Rivoira crede si tratti della ricostruzione pervenuta fino a noi con le volte costolonate ogivali; l'Enlart, nella « Histoire de l'Art » del Michel, ha espresso il dubbio che l'iscrizione, la quale non si trova più nel posto originale, possa riguardare una fabbrica antecedente scomparsa. Ma dato che la chiesa è romana, non si può parlare più di fabbrica scomparsa, bensì di un rifacimento scomparso.

Fig. 7. — *Capitello romano.*

Nella chiesa, insieme ai residui romani si vedono anche innestati dei resti romanici, che forse facevano parte d'una decorazione anteriore alla attuale, dove appariscono degli animali, delle aquile che somigliano molto a quelle di Sant'Ambrogio di Milano, ed alle aquile quasi ignorate della cripta

Fig. 8. — *Capitello romano.*

Fig. 9. — *Capitello romano.*

di San Bartolomeo nella isola Tiberina. Due mezzi capitelli sono sulle colonne dell'ambulatorio (figg. 14 e 15) ed un altro a tutto rilievo è stato trasformato in

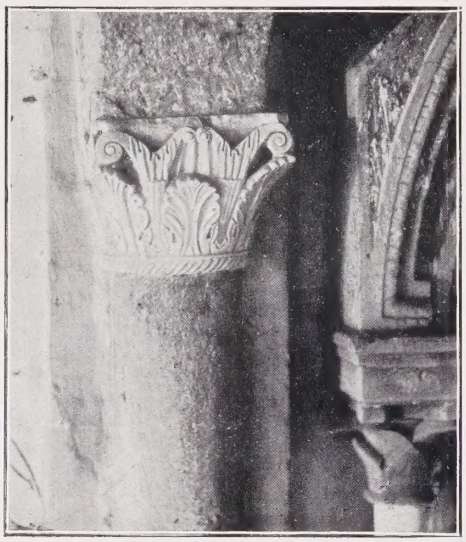


Fig. 10. — *Capitello romano.*

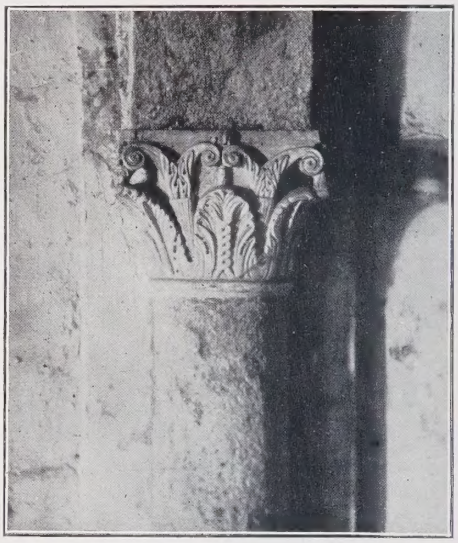


Fig. 11. — *Capitello romano.*

Fig. 12. — *Capitello rilavorato.*

acquasantiera (fig. 16). Della stessa epoca è un galletto di marmo, oggi trasformato in concio, sulla chiave d'un'arco nella fabbrica addossata alla chiesa, e della stessa epoca apparisce il leoncino di marmo appartenente senza dubbio ad un ambone. Quest'ultimo venne trovato in uno scavo fatto nella cripta, alla quale si accedeva dalla cappella del crocefisso e dicono i vecchi del paese che là giacciono molti altri frammenti marmorei. La lapide stessa sull'altare di Urbano IV porta al rovescio degli ornamenti intrecciati, come se ne vedono nel decimo ed undecimo secolo. Evidentemente questo nobilissimo materiale apparteneva ad un mobilio presbiteriale distrutto all'epoca della ricostruzione attuale.

Si noti come nella ricostruzione, la chiesa assunse un carattere più del dodicesimo che dell'undicesimo secolo, sebbene la campata centrale con il matroneo dalle colonne tozze, se fosse sormontata dalla volta costolonata invece che dal tetto, somiglierebbe alle campate di Sant'Ambrogio a Milano.

D'altra parte l'idea delle tre absidi in un semicerchio che rende interessante la chiesa, non è nata spontanea e l'ambulatorio vi è stato introdotto violentandone la pianta romana. Sono cogniti gli esempi di absidi triabsidate della seconda metà del secolo undecimo e della prima metà del dodicesimo; il duomo di Aversa, la chiesa della SS. Trinità di Venosa, il duomo di Acerenza, la chiesa abaziale di S. Antimo, nei quali il corridoio coperto d'ogivo gira spontaneo, e nei quali le colonne di sostegno dell'arco corrispondono ai pilastri distanziandone parallele. Ma nella chiesa di San Flaviano, l'ambulatorio è stato ottenuto riempiendo gli angoli dell'edificio antico, ricavando in questa riempitura le absidiole, fino a sfondare il muro perimetrale romano. Le crociere irregolari, invece di essere larghe all'abside e strette sui pilastri, si aprono in senso opposto e le arcate (fig. 17) invece di distanziare lateralmente e perpendicolarmente con misura eguale, perpendicolarmente sono lunghe una volta e mezza quelle dei lati. È infine una mascheratura, e le volte ad ogivo vi si sentono strozzate.

Fig. 13. — *Lapide del 1032.*

Fig. 14. — *Capitello romanico.*

Dippiù, come ho detto, per cavare le absidiole laterali, è stato rotto il muro perimetrale del sesto secolo, e l'estrema curva sbuzza fuori con il muro a sacco, mettendo a nudo la sua povera costruzione vicino a quella perfettissima dell'età romana.

Mi sia lecito infine un'ultima osservazione, che mi sembra possa avere il suo valore. Sul muro posteriore, in alto, esternamente sur un concio, si vede una sigla lasciata dai costruttori antichi, ed è una croce greca perfetta, e più sotto, proprio sulla absidiola posticcia, una sigla dei costruttori medioevali. È un ghirigoro, come se ne trovano sulle fabbriche del secolo dodicesimo; sur una colonna della chiesa diruta di San Galgano se ne vede uno quasi eguale (fig. 18).

La chiesa superiore ha una storia certa e si lega al nome di Urbano IV, francese, il quale, con l'offerta della corona di Sicilia a Carlo d'Angiò, distolse il papato dall'indirizzo nazionale, orientandolo verso la monarchia di Francia.

Fig. 15. — *Capitello romanico.*

Urbano IV (1261-1264), il quale istituì la festa del « Corpus Domini », non venne mai a Roma e peregrinò i brevi anni del suo ponteficato fra Orvieto, Viterbo, Montefiascone e Perugia, dove morì. L'altare della chiesa superiore fu da lui dedicato alla Vergine e la lapide marmorea innestata nell'altare stesso è pervenuta fino a noi. La chiesa superiore fu ultimata allora ed in gran parte costruita con i frammenti delle pilastrate e delle colonne romane, con alcuni frammenti romanici, con qualche frammento perfino del tredicesimo secolo. La sedia papale, i capitelli delle colonne sono opere di quegli anni, ed è ammissibile la direzione di qualche artista dell'abbazia di San Martino al Cimino, dove nel 1202 Innocenzo III aveva insediato i cistercensi di Pontigny (fig. 19).

Nel 1300, sotto il ponteficato di Bonifacio VIII, secondo una bolla che l'egregio avvocato Mercurio Antonelli mi ha comunicata, furono nella chiesa fatti altri lavori; e finalmente, sotto il ponteficato di Urbano V (1362-1370), si diede alla chiesa quella forma definitiva che oggi si vede, completandola con le campate gotiche.

Fig. 16. — *Capitello romanico frammento d'ambone.*

Sotto questo pontefice, Montefiascone divenne teatro di avvenimenti importanti. Fu qui che Urbano V annunciò ai cardinali il suo proposito di tornare ad Avignone, e fu qui che Santa Brigida giunse da Roma per profetizzare al pontefice la sua prossima morte in terra provenzale.

L' importanza delle costruzioni gotiche della chiesa è a tutti nota, e le ultime superfetazioni del quattrocento e del settecento non furono tali da sovrapporre il loro carattere a quello dell'edificio; questo rimase perciò un vero monumento dell'arte medioevale, che va dalle ultime costruzioni romane a quelle gotiche cisterciensi d'importazione francese.

Per comodo di quegli studiosi che s'interesseranno dell'edificio, ho fotografato i principali dettagli, misurandoli e classificandoli. Ne presento ai lettori un catalogo.

LE PIANTE.

Il De Angelis, nel « Commentario della città di Montefiascone », presenta delle piante di San Flaviano assolutamente fantastiche. Il Rivoira, nella sua opera « Le origini dell'Architettura Lombarda », dà lo schizzo approssimativo della disposizione dell'ambulatorio, ed il padre Bricarelli, in un articolo su « Le origini dello stile gotico », offre ai lettori della *Civiltà Cattolica* una pianta della chiesa inferiore scorrettissima.

Su quelle piante è impossibile ogni discussione ed offro ai lettori dell'*Annuario* dell'Accademia di S. Luca le vere piante della chiesa inferiore

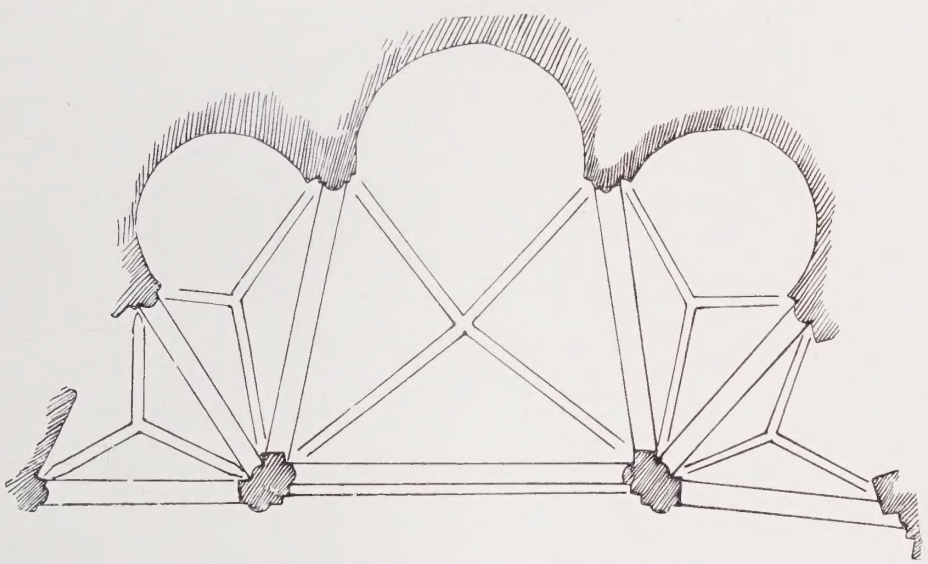


Fig. 17. — *Pianta dell'ambulatorio costolonato.*

e della chiesa superiore, che Tito Guglielmo Ricca ha ricavate per questo studio. Le misure in parte prese con me, in parte da me controllate sono esattissime.

La disposizione interna dell'edificio, rimaneggiato dall'ottavo al dodicesimo secolo, è come un rompicapo, e l'esame dello stile può dare qualche raro lume sulle sue antecedenti disposizioni.

Le varie mezzecolonne romane superstiti sono nate per essere addossate, e la loro presenza fa supporre che fossero destinate a reggere degli architravi poggiati su quattro colonne centrali. La pianta dell'edificio, che compreso il prostilo terminava all'altezza della lettera *B*, è quasi quadrata, e la presenza dei contrafforti esterni, non equidistanti, ma al centro della parete *A*, *B* e distanziati dalla misura equivalente all'abside, fa supporre l'esistenza d'una chiesa a croce greca. La presenza della finestrella romana nel centro della parete sud convalida questa ipotesi.

Ricorre alla mente la pianta del pretorio romano di Nusmieh nella Siria centrale, eretto nel secondo secolo. Come ho detto, nella parete esterna ad

ovest dell'edificio, si vede una sigla dei costruttori del VI secolo, il quale contrasegno è appunto una croce greca.

Fig. 18. — *Sigla graffita.*

Le due grandi colonne che sostengono oggi gli archi delle navate, sono frammenti delle colonne del prostilo, che misuravano l'altezza di metri 4,95, corrispondente al diametro di centimetri 71 all'imoscapo. I rocchi di queste colonne, che oggi sostengono la chiesa, sono alti metri 2,52 e 2,58, ed i resti estremi del fusto si trovano nella chiesa superiore. Due frammenti, alti centimetri 90 e 91, sono sull'asse delle sottostanti colonne (fig. 6) ed i due del sommoscapo, alti metri 1,52 ed 1,37, fungono da colonne da sostegno nel colonnato sud (lettere *G, H,* della pianta).

Presento ai lettori dell'*Annuario* il disegno della ricostruzione di queste colonne, nel quale ho sormontati i vari frammenti, corredandoli delle relative misure (fig. 20).

Il prostilo, nella chiesa del VI secolo doveva trovarsi all'altezza della lettera *B* della pianta, ed era, forse, sul tipo del tempietto del Clitunno, con quattro colonne sul fronte.

La pianta della chiesa dell'undicesimo secolo, nonostante che le pilastrate di sostegno si trovino ancora al loro posto, è pure di difficile ricostruzione, perchè quando si volle ricavare nell'altezza dell'edificio una seconda chiesa, le pilastrate furono abbassate, i pilastri centrali soppressi e surrogati con le colonne mozze del prostilo.

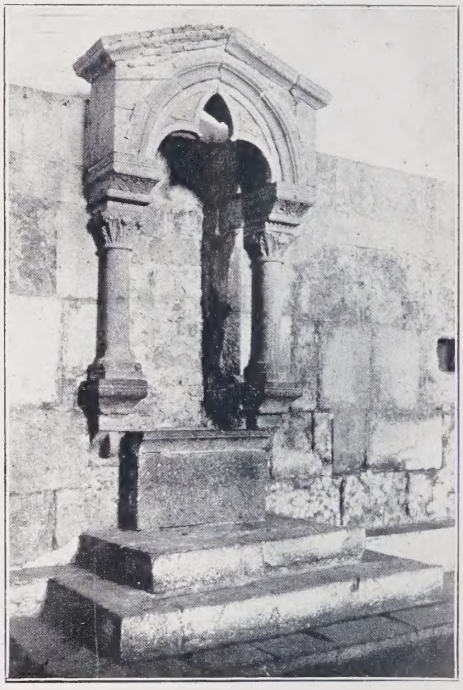


Fig. 19. — *Sedia pontificale di Urbano IV.*

Avendo presenti le pilastrate del portico di Sant'Ambrogio a Milano, così simili come pianta, come profili, come stile ornamentale e perfino come distribuzione dei conci a queste di San Flaviano, si può supporre che fossero più alte di un terzo e che le volte raggiungessero il tetto della chiesa primitiva. Convalidano questa ipotesi le misure da me ripristinate delle colonne del prostilo.

La pianta della chiesa romanica di San Flaviano, ha qualche analogia con quella della chiesa di Vignory (Haute-Marne), anche per il fatto che

l'abside di quest'ultima chiesa è triabsidata. E se nella chiesa francese al posto delle colonne centrali si trovano due pilastri a forma di croce, due pilastri simili esistevano pure nella chiesa di Montefiascone. Vennero distrutti in seguito, ed i frammenti andarono a finire nella chiesa superiore, alla testa dei colonnati che dividono le navate (lettere *P*, *Q* della pianta).

La presenza di questi frammenti del secolo undicesimo nella chiesa del tredicesimo è un'altra evidente prova, che la chiesa dell'undicesimo secolo venne disfatta e rifatta.

Ho fotografato i pilastri della chiesa inferiore ed i frammenti di questi pilastri centrali, illuminandoli con la luce di magnesio esposta allo stesso grado, e presento ai lettori le due riproduzioni (figg. 21 e 21-A), che dimostrano la loro corrispondenza nelle sagome, indice incontestabile della loro primitiva destinazione.

Data l'irregolarità delle volte a crociera, poste di sghembo (fig. 17) intorno all'ambulatorio, appare evidente l'adattamento del secolo tredicesimo. Il materiale adoperato, raccogliticcio, è romano, romanico e perfino gotico, perchè la prima colonna a nord dell'abside, quella formata con tre steli intrecciati, sebbene sia sormontata da un capitello romanico, è, come vedremo, gotica.

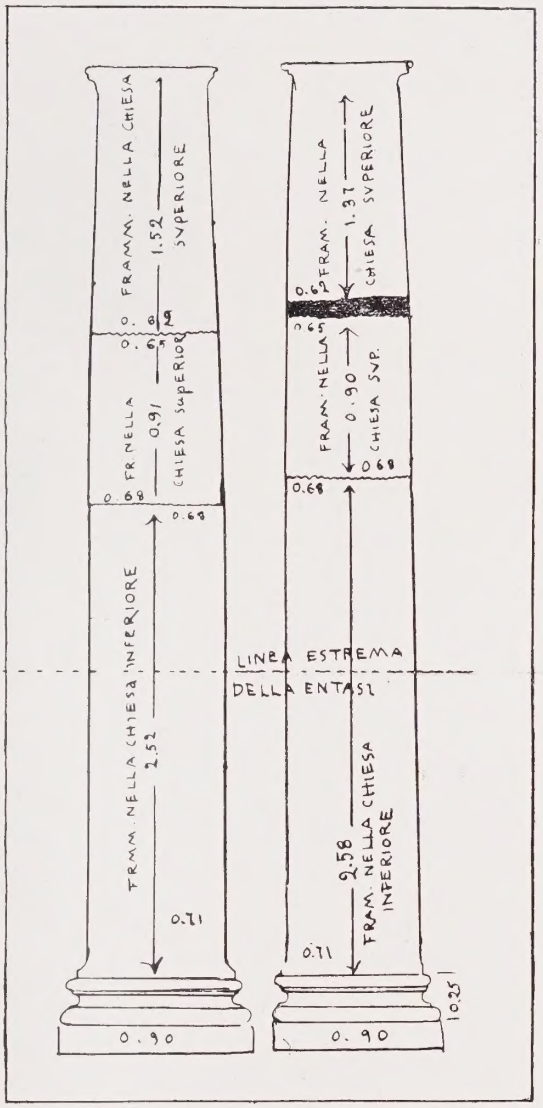


Fig. 20. — *Ricostruzione delle colonne romane.*

Nel 1261, avvenuta a Viterbo l'elezione di Urbano IV, la chiesa di San Flaviano dev'essere stata affrettata e finita per dar modo al pontefice di officiarla, ed allora vennero posti in opera quei materiali raccogliticci che i costruttori trovarono sottomano. Infatti nell'istesso modo che vediamo nella chiesa inferiore una colonna gotica sostenere un capitello romanico, vediamo nella chiesa superiore una base poligonale gotica capovolta, ed adibita come capitello (fig. 22).

Non può essere lontano dal vero il supporre, come sui primi del secolo tredicesimo, quando si volle ricavare la chiesa superiore, e furono abbassate le pilastrate, si pensasse ad alterare la forma della chiesa, introducendovi le absidiole laterali e l'ambulatorio circolare.

La pianta della chiesa superiore è meno complicata, sebbene presenti le caratteristiche di due epoche. Venne divisata quando la strada che monta al paese, alzatasi dal lato posteriore dell'edificio, interrò metà dell'abside esterna e permise di creare un ingresso a quell'altezza che era forse l'altezza delle due antiche camerette laterali.

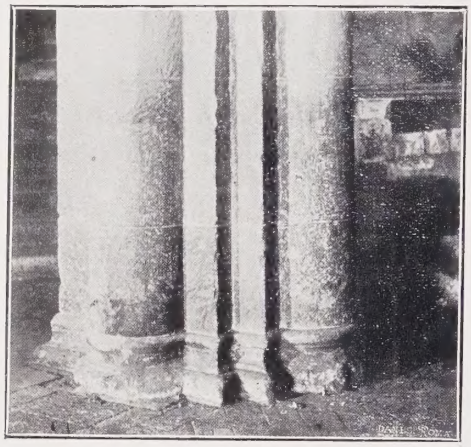


Fig. 21.
Pilastro nella chiesa inferiore.

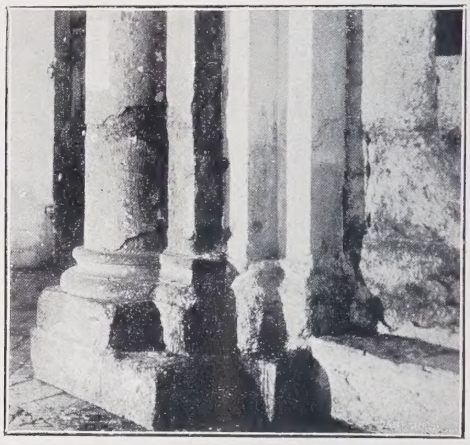


Fig. 21-A.
Frammento nella chiesa superiore.

Sappiamo con certezza che l'altare venne consacrato da Urbano IV, eletto nel 1261, e sull'ingresso esiste ancor oggi una statuetta della Vergine in marmo, scultura gotica di una certa importanza (fig. 23).

Originalmente questa chiesa a matroneo aveva cinque fusti sulla lunghezza dei colonnati, ma quando i successori di Urbano IV allungarono ancora la chiesa, le due ultime colonne furono soppresse, e si crearono sul loro posto due pilastri smussati all'angolo di buono stile gotico (lettere *L. M.* della pianta), simili come pianta ai pilastri di San Francesco di Bologna (fig. 6).

Questi pilastri sostengono due archi, uno a sesto ridotto che muore sulla colonna centrale, l'altro, a tutto sesto, poggiato a ridosso del muro su due paraste (Vedi pianta, lettere *N. O.*). È lecito supporre che alla fine del colonnato, sul vecchio muro perimetrale si trovassero, come nel lato ovest, altri due frammenti delle pilastrate romaniche ora scomparsi.

I FRAMMENTI ROMANI.

Oltre le due basi attiche centrali, ne esiste nella chiesa superiore una terza (fig. 6).

La cornice d'imposta del catino dell'abside, è formata da un guscio decorato da foglie di nenufar, da un listello intagliato a dentelli e da una

gola decorata dallo spicchio d'aglio. La cornice procede sul vivo del muro, e nella trasformazione ultima della chiesa, venne rotta per innestare le colonne a sostegno dell'arco della volta (fig. 5).

Nella parete circolare delle absidi, si vedono incastrate due mezze colonne di ordine composito, le quali ornavano, con tutta probabilità, la porta d'ingresso sul prostilo. I fusti e le basi sono di peperino, i capitelli mar-

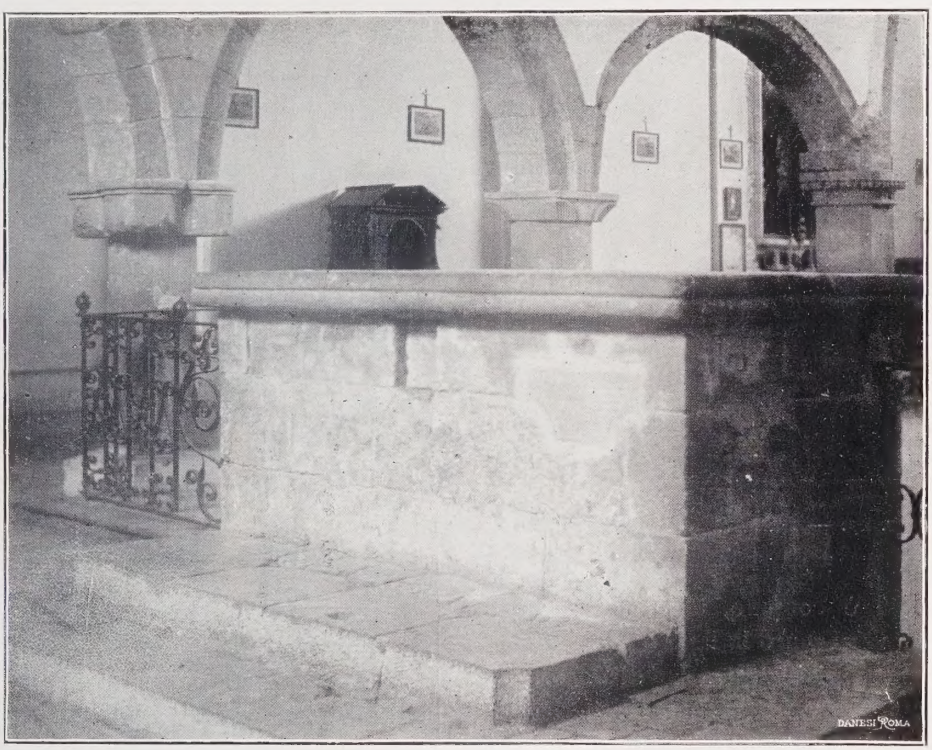


Fig. 22. — *Altare di Urbano IV e base gotica messa in opera come capitello.*

morei di ottima fattura. Come ho narrato al principio, questi capitelli sono stati rilavorati da scultori lombardi, che spianati i rilievi d'un'aquila sotto l'abaco, nel corpo dell'animale e nella rosetta hanno ricavato un'angiolo nimbato, al quale si innestano le ali dell'aquila abrasa. Le basi delle colonne sono formate da due tori e dalla scozia, la quale, con esempio non raro negli edifici migliori, penetra nel vivo della soprastante colonna. Ho fatta scavare una delle due basi interrata nel falsopiano sovrapposto e l'ho fotografata (fig. 24).

Un capitello composito di peperino si vede sulla prima mezza colonna a nord. È un capitello classico con gli ovoli sull'ipotrachelìo e le volute angolari (fig. 7).

Quattro capitelli di marmo compositi, ma senz'abaco e senza ovoli, si vedono tre sulle mezze colonne a sud, uno sulla seconda mezza colonna a nord (fig. 10 e 11).

Facevan parte, come quello precedente, delle decorazioni parietali dell'antica chiesa, ed erano stati eseguiti per essere integrati nella parete. A causa dei successivi cambiamenti di posto, hanno perduta la tavoletta, che era riportata. Un d'essi (fig. 11), ha un particolare che lo indicherebbe del settimo secolo, la costa cioè della foglia centrale formata a treccia.

Fig. 23. — *Statuetta del secolo XIII.*

La finestrella (fig. 3), si trova sulla parete sud, fra lo spazio dei due contrafforti. Il cancelletto marmoreo che l'adorna è formato da sette anelli incatenati fra loro.

Nella parete sud, nell'interno della chiesa superiore, è murata una lapide latina di bello stile, il cui testo fu oggetto di discussioni. Si racconta come venisse tolta dal luogo ove fu eretto l'altare papale di Urbano IV, e nulla vieta il crederlo. Il fatto della introduzione di lapidi latine nelle chiese cristiane è comune, e sarebbe bene togliere dal muro la lapide per vedere se a tergo vi sian tracce di decorazioni medioevali. La lapide si riferisce ad una statua innalzata in onore di Marco Aurelio Marcello.

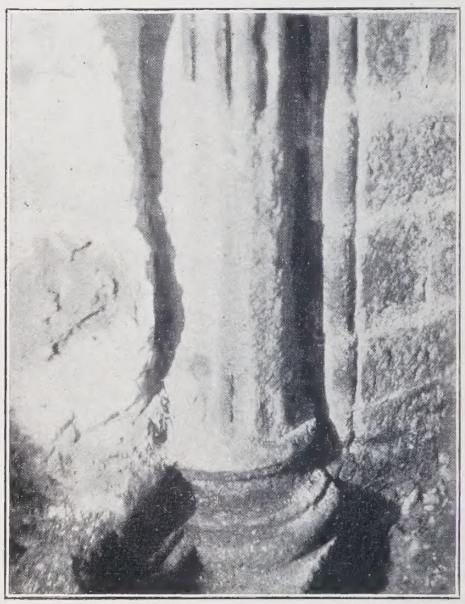


Fig. 24. — *Base romana.*

Originalmente la chiesa era dedicata a Maria Vergine e, probabilmente nel IX secolo vi furono trasportate le ossa di S. Flaviano, morto e seppellito in un vicino eremo. Le ossa dovevano essere contenute in un sarcofago romano; perchè, racconta Pieri Buti nelle sue *Storie di Montefiascone* (Montefiascone, 1870) come nel 1656, si scavasse sotto l'altar maggiore della chiesa di S. Flaviano, e se ne estraesse una cassetta antichissima ov'eran figurati « homini a cavallo fatti di scalpello et altre figure militari e profane, e si vedeva hor un homo armato a cavallo, hor un altro armato a piedi con archi e saette, et con altre diverse cose bellissime allusive alla

militia ». Questa cassetta, anche antecedentemente violata, conteneva alcuni resti della reliquia, e nell'estrarla si ruppe e si disfece.

FRAMMENTI ROMANICI.

I frammenti romanici nella chiesa di S. Flaviano son molti, differenti per carattere, alcuni eseguiti con cura maggiore, ma tutti dall' andamento decorativo assai libero. Espongo il loro elenco secondo una classifica, non cronologica, perchè devono essere tutti contemporanei, ma in base all'esame del loro stile più o meno arcaico.

Un capitello di travertino rappresentante due aquile con le ali spiegate. Nacque per essere addossato alla parete e la sua forma è rozza. Sormonta una mezza colonna gotica a steli spirali, i quali procedono prima dritti e poi piegano a sinistra per girare intorno all'asse (fig. 25).

Fig. 25. — *Colonna a tre steli.*

Fig. 26.
Frammento della facciata romanica.

Un capitello di peperino quasi simile. L'esecuzione è molto migliore dell'altro, e sormonta una mezza colonna tonda (fig. 14).

Un capitello di marmo incorniciato da artefici romani, e proseguito dagli scultori del secolo undicesimo. Sovrasta una mezza colonna (fig. 12).

Un capitello di marmo a tutto rilievo con figure di gnomi, e che serve oggi da acquasantiera nella chiesa superiore. Forse apparteneva al ciborio (fig. 16).

Un leoncino di marmo appartenente ad un ambone. È conservato oggi nella sacrestia (fig. 16).

Un galletto, bassorilievo trasformato in concio, sur una porta delle costruzioni laterali a sud.

La fonte battesimale di peperino, conservata nella cappella del Crocifisso, ottagona, di fattura grezza.

Una lapide di marmo i cui versi leonini ricordano la ricostruzione della chiesa avvenuta nel 1032 (fig. 13).

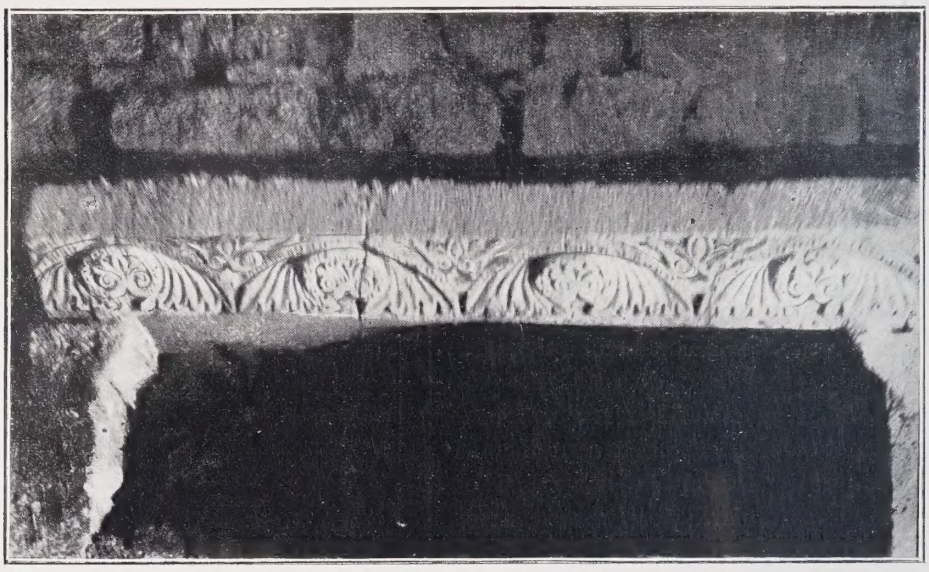


Fig. 27. — *Frammento di cornice romanica.*

Eccone il testo:

ANNIS MILLENIS CVRRENTIBVS ATQVE TRICENIS
BINIS ADIVNCTIS OSTENDIT PAGINA CVNCTIS
HOC TEMPLVM FACTVM DENVO VIRTVTIBVS APTVM
STRAGE JACENS BINA VETERI CONFLANTE RVINA
AD QVOD MIRANDVS FVNDANDVM SVBITO LANDVS
SE DEDIT ET GRATIS ERIGENS SVBLIMIA RATIS
CVI DEVS ADSISTAT SEMPER QVI TALIBVS INSTAT
ET PATER HIC SANCTVS FLAVIANVS NOMINE TANTVS
AD LAVDEM CVIVS FVNDAVIT LIMITES HVIVS
TEMPLI GENS MONTIS FLASCONIS PARIETE FONTIS
VIRQVE MAGISTRALIS INTENDE NOMINE TALIS
CONSTRVXIT TOTVM SVBTILIS CARDINE MOTVM

La duplice rovina, alla quale la chiesa aveva soggiaciuto, e che qui si ricorda, avvenne probabilmente per opera dei saraceni e degli ungari, i quali nel secolo decimo imperversarono nel territorio romano. Un tal Lando la ricostruì, e dalla lettura che l'Orioli e l'Antonelli fanno della lapide, parrebbe che il nome del « Vir Magistralis » fosse quello di « Intende », mentre il De Angelis ed il Rivoira, opinano che la parola « intende » sia un imperativo.

Giacente nella cappella della Maddalena, si vede una formella di peperino rappresentante una sirena che si tiene la coda bipartita nelle mani. È un motivo ornamentale che ricorre spesso nelle fabbriche dell'undicesimo

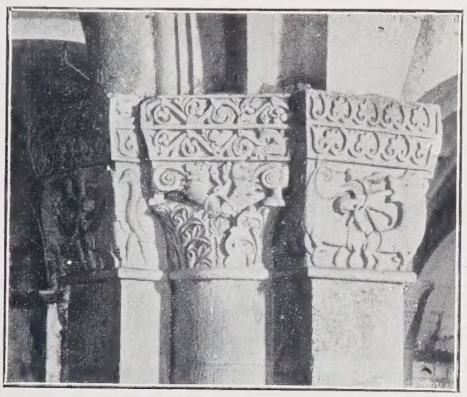


Fig. 28. – *Capitello della 1ª pilastrata a sinistra* – Esterno.

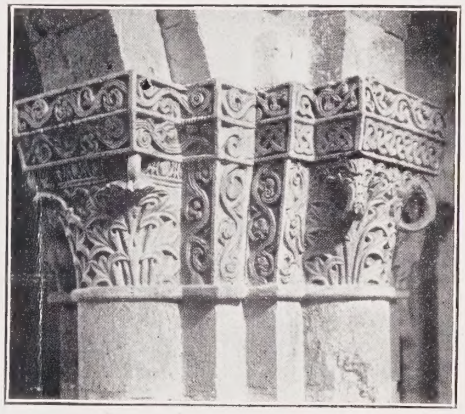


Fig. 29. — *Capitello della 1ª pilastrata a sinistra* – Interno.

secolo; qui apparisce di buona esecuzione, e forse faceva parte della facciata. È rotta in due (fig. 26).

Nella soffitta dell'abitazione del sacrestano ho scoperto un frammento di cornice o della iconostasi, o d'altro mobilio presbiteriale. Miracolosamente

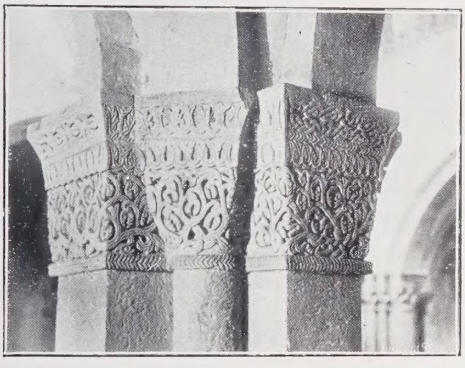


Fig. 30. — *Capitello della 2ª pilastrata a sinistra* – Esterno.

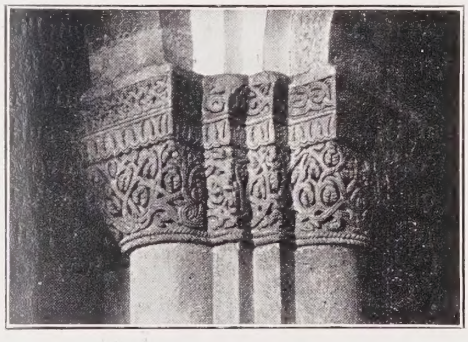


Fig. 31. — *Capitello della 2ª pilastrata a sinistra* – Interno.

scampato, questo esemplare dà l'idea dell'accuratezza con la quale la chiesa venne completata; lo stile ricorda quei preziosi frammenti della cosidetta chiesa d'Aurona, conservati nel Museo archeologico di Milano.

Giova ricordare come il Cattaneo attribuisse alcuni di quei frammenti al secolo ottavo, segnalandoli come opera di artefici greci, opinione oggi sfrondata. Ho fatto demolire una parte del solaio che nascondeva il fram-

mento e con la luce del magnesio ho ricavata una fotografia, della quale presento ai lettori una riproduzione fotomeccanica (fig. 27).

I capitelli delle quattro pilastrate centrali, sono quattro superbi esemplari di quella decorazione romanica, verso la quale, attualmente, sono rivolti gli sguardi ammirati dei decoratori. Aiutandomi con la luce del magnesio, li ho fotografati esternamente ed internamente e posso presentare ai lettori l'esposizione completa di questi motivi (figg. 28, 29, 30, 31, 32 e 33).

Tutti questi capitelli, di una esecuzione qualche volta perfetta, ricordano le opere contemporanee dell'undicesimo e dei primi del dodicesimo secolo. È noto come in quell'epoca la scultura umana rimanesse assai inferiore alla ornamentale e sono note anche le lodi che gli scultori si prodi-

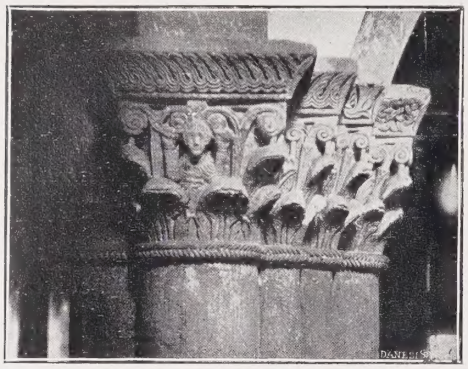


Fig. 32. — *Capitello della 1ª pilastrata a destra* – Interno.

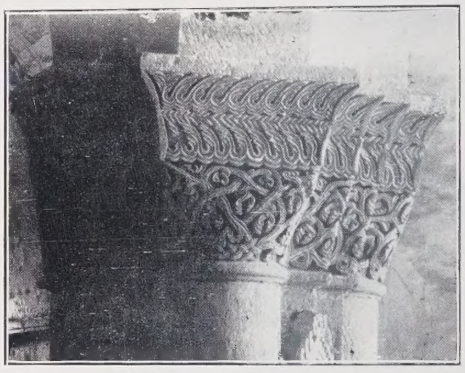


Fig. 33. — *Capitello della 2ª pilastrata a destra* – Interno.

gavano nelle iscrizioni; i capitelli di Montefiascone, anche sotto questo riguardo, riescono un esemplare famoso dell'epoca.

Particolarmente interessanti sono i capitelli delle due pilastrate di fondo, con i meandri a rete sul vaso, sull'abaco e sul pulvine, perchè somigliano al celebre capitello dell'architrave della porta di Sant'Ambrogio di Milano, il quale porta inciso il nome di « Adam Magister », autore del portale stesso, e perchè il disegno a treccia sul pulvine del capitello a sinistra (figg. 30 e 31) è l'istesso che vedesi sul pulvine del celebre e firmato capitello ambrosiano. La somiglianza non può essere casuale, e fa supporre la presenza a Milano ed a Montefiascone dell'istessa maestranza.

Mi sono riservato di parlare per ultimo dei capitelli sulle colonne centrali.

Questi due capitelli compositi sono forse due degli antichi capitelli del prostilo romano rilavorati dagli artisti lombardi dell'undicesimo secolo. Voglia il lettore osservare attentamente le riproduzioni che ne offro (figg. 34 e 35).

Il primo, quello di sinistra, sebbene sormontato da un pulvine schiettamente romanico, è quasi intatto, e conserva nella forma ornamentale delle foglie i caratteri dei capitelli romani. L'altro invece conserva il carattere solo sul nascere delle foglie dal vivo del collarino, perchè nella foglia centrale

è stata scavata una figura umana che lo contamina; un mostricciattolo in atto di toccarsi la barba con la sinistra, mentre con l'altra mano, scavata sul falsopiano del trachelio, indica una iscrizione che incomincia sull'imposta dell'arco e termina sul pulvine.

Dice l'iscrizione:

BARBAM MIRANTES AVLA. VRAM. RESPICITE

e l'iscrizione sull'altro lato continua:

SV. CVTOS. PSCULTV. DELVDERE STVLTOS.

Fig. 34.
Capitello della colonna centrale a sinistra.

Fig. 35.
Capitello della colonna centrale a destra.

A quel che pare lo scultore dell'undecimo secolo ci piglia in giro, ed ha preso in giro fino ad oggi, perchè nessuno ha osservato che i caulicoli e le volute sono stati rifatti ed impiccioliti, le foglie centrali soppresse sul fronte e sul fianco per ricavarci due figure umane, e falsificando il vivo stesso del trachelio per trovarvi lo spessore delle braccia di queste.

FRAMMENTI GOTICI DEL TREDICESIMO SECOLO.

A sinistra dell'abside si vede una colonna addossata e formata dal fascio di tre steli, i quali procedono dritti sul nascere, e poi si piegano avvolgendosi a spirale (fig. 25). Le colonne vitinee sono d'origine romana, adornavano gli altari di Bacco figurando i tirsi intrecciati, e divennero caratteristiche della chiesa romana che le adottò. Però il fascio delle colonne con le basi corrispondenti a ciascuno stelo è gotico, e nelle chiese cistercensi, come ad Ossegg nella Boemia e nei chiostri, come nella badia di Chiaravalle presso Milano, vediamo le colonne perfino piegarsi verso quelle

prossime, per avvolgersi a foggia di nodi [1]. Dimostrativo qui sarebbe l'esempio d'una colonnina del chiostro di Casamari (secolo XIII), a sei steli, che si elevano a *zig-zag* sur una base a sei lobi. per finire al collarino di un capitello unico; appunto come la mezza colonna addossata di Montefiascone s'eleva sur una base trilobata, per finire in un collarino unico. Non mi è stato possibile procurarmene una fotografia, ed il tempo mi è mancato per fare una gita fino a Veroli.

Fig. 36. — *Base trilobata del XIII secolo.*

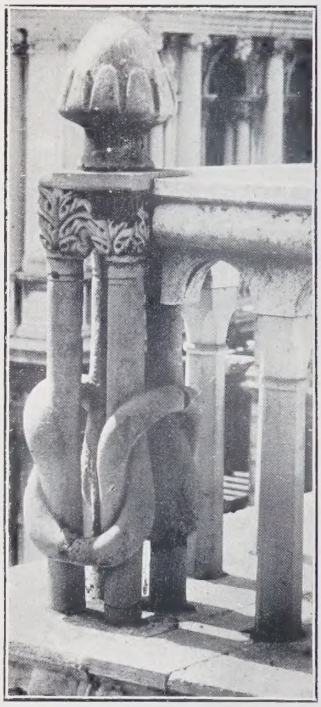


Fig. A. — *Gruppo di colonnine a San Marco di Venezia.*

Vista senza base, questa colonna di San Flaviano poteva scambiarsi per una colonna vitinea, e tale la giudicò il Rivoira; ma fatta scavare la base interrata, ho messo alla luce il motivo formato di tre basi riunite e corrispondenti ai tre steli, d'indubbio carattere gotico del tredicesimo secolo (fig. 36).

Nella chiesa di San Sisto a Viterbo, nell'ultima arcata delle navate, a sinistra di chi entra, si vede un pilastro con le quattro colonne torte; a giudizio dello stesso Rivoira, si tratta di opera del dodicesimo secolo.

[1] Visitando la scorsa primavera San Marco di Venezia, osservai sulla terrazza quattro frammenti di colonne annodate. Provengono senza dubbio da un chiostro cisterciense del tredicesimo secolo. Le indicai al Marangoni, il quale gentilmente ne fece fotografare un gruppo, che presento riprodotto (fig. *A*). Altre colonne intrecciate si vedono sul fianco della cattedrale di Ferrara.

L'esistenza di questa colonna, il cui carattere fino ad oggi non fu rilevato, distrugge l'ipotesi che il corridoio davanti le tre absidi sia opera del secolo undicesimo. L'apparente mistero della chiesa di San Flaviano dipende dal fatto che nella fretta di finire l'edificio, consacrato da Urbano IV, furono adoperati e messi in opera materiali appartenenti alla chiesa primitiva. E l'introduzione nel vetusto edificio delle ultime tendenze dell'architettura religiosa è facilmente spiegabile con l'esistenza del convento dei cisterciensi di

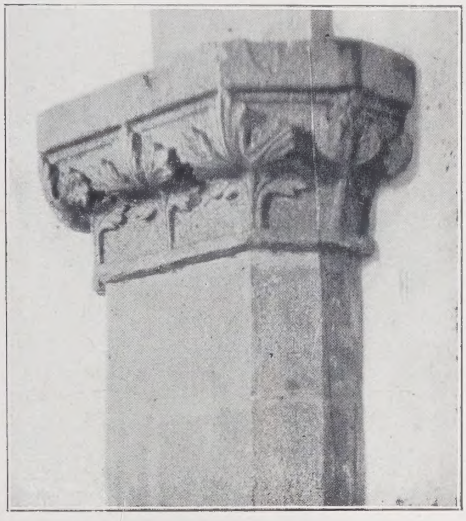


Fig. 37. — *Parasta nella chiesa superiore.*

Fig. 38. — *Capitello nella chiesa inferiore.*

San Martino al Cimino, venuti dalla casa madre di Pontigny, celebre per le sue maestranze.

La chiesa superiore, benchè finita sotto Urbano IV, non presenta, tolta la sedia papale (fig. 19), nessuna attrattiva caratteristica. Come costruzione, gli archi di queste navate sono discreti, ma somigliano a quelli delle cantine conventuali, e se avessero le crociere, sarebbero per le proporzioni, simili a quelli della dispensa di Casamari. Rozze sono le basi delle colonne, rozzi i capitelli, semplici tavolette di sostegno, guernite di una foglia palmata sugli angoli.

I frammenti delle pilastrate romaniche, provenienti dalla chiesa del 1032, hanno per pulvine due lastre di travertino, e la seconda colonna del lato nord ha per capitello una base poligonale gotica rovesciata, avanzo indefinibile e messo così stranamente in opera per la fretta evidente di coprir l'edificio (fig. 22).

Delle sei colonne, quattro sono, come ho detto, i frammenti delle colonne del prostilo, il primo del lato sud messo in opera con la rastremazione ascendente, il secondo ed il terzo con la rastremazione capovolta. La colonna centrale ha una base romana in tutto conforme alle due sotto-

stanti, e la terza colonna del lato nord, poggia sur una base attica fatta ad imitazione, ma ove si vedono scolpiti agli angoli gli ornamenti caratteristici del medioevo.

Le altre due colonne sono dei parallelepipedi di peperino, grossolanamente arrotondati.

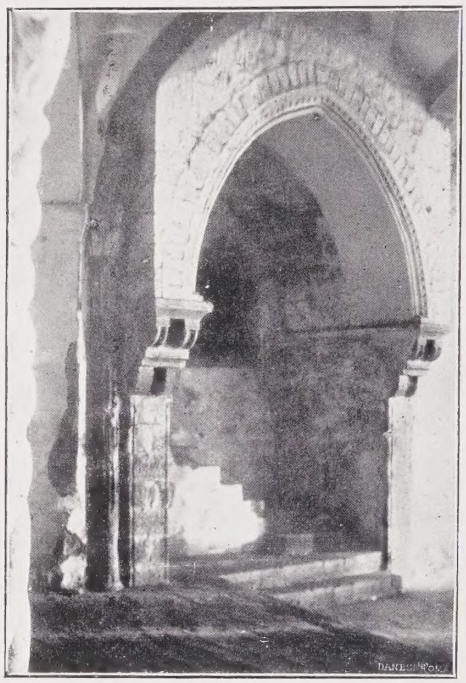


Fig. 39.
Ingresso alle scale del XIII secolo.

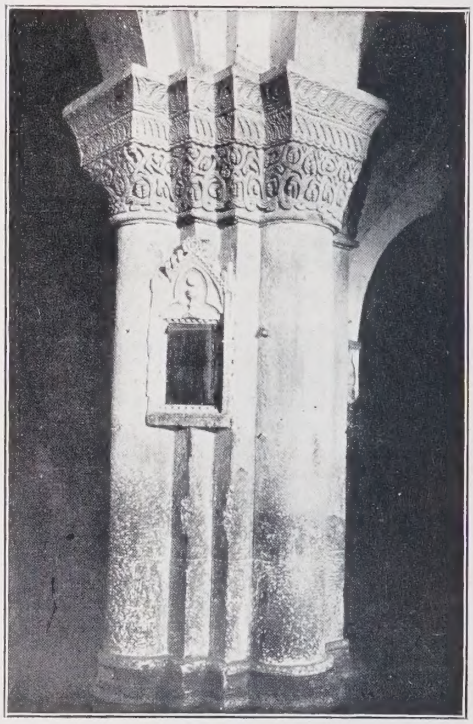


Fig. 40.
Tabernacolo del secolo XIII.

Quando tutto l'edificio venne allungato di cinque metri, la chiesa superiore venne per necessità rimaneggiata dai nuovi architetti, i quali innalzarono i pilastri poligonali, sui quali piantarono ad ovest un arco ridotto che muore sulla colonna centrale, e ad est un arco a pieno sviluppo, così ardito, che ha una corda di metri 12,50. L'arco poggia sur una paraste, e l'ho fotografata (figg. 37 e 38) per metterla a confronto del dettaglio di un capitello della chiesa inferiore dell'istessa mano. Anche su questi pilastri perfettamente gotici era nata una certa confusione di date.

Prima di parlare delle ultime superfetazioni gotiche, mi sia permesso di dire ancora una parola sulle due scale che mettono in comunicazione la chiesa superiore con quella inferiore. Originalmente, conducevano a due stanze superiori, e non esistendo le absidiole laterali, proseguivano dritte sul muro di fondo. Nel tredicesimo secolo furono storte, come ora si vedono (Vedi piante) e la decorazione aggiunta sotto Urbano IV ad una delle due scale fa fede di questa asserzione (fig. 40).

Il tabernacolo incastrato nella pilastrata romanica a nord è pure opera di quell'epoca (fig. 41).

Quando la chiesa di San Flaviano si estese di cinque metri, opera incominciata sotto Bonifacio VIII e continuata durante il Papato d'Avignone, la parte nuova, perfettamente gotica, venne eseguita da maestranze educate dagli architetti francesi. La costruzione delle vôlte fu condotta con lo stesso sistema di quelle costolonate dell'ambulatnrio, ed iniziati i costoloni a chiave, si applicò un'armatura sotto l'imbotte, e sulla matrice si poggiarono le malte

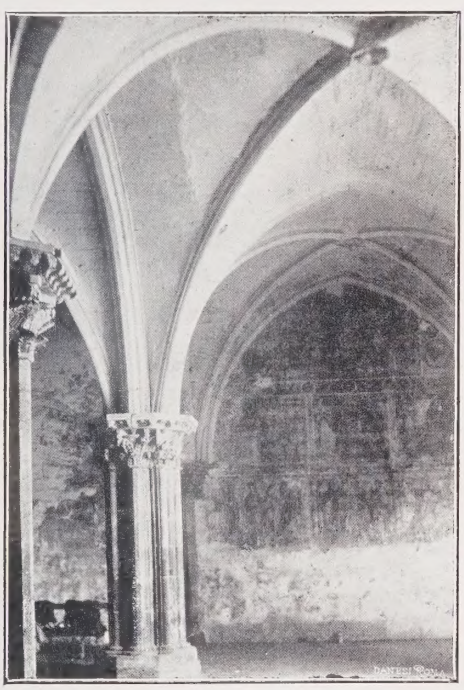


Fig. 41. — *Nave ogivale del XIV secolo.*

delle vele (fig. 41). L'intonaco delle vôlte che erano affrescate è caduto e le traccie di questo sistema di costruzione visibile.

Il gotico di San Flaviano è indicato sotto la nomenclatura strana di gotico romano: nonostante l'opera degli artisti indigeni è notevole. Un pulvine (fig. 42) è formato come un cornicione antico, nei capitelli d'un altro pilastro le foglie larghe ed aperte sono a foglie d'ulivo come nei capitelli classici (fig. 43).

Questi incroci dell'arte nordica con il classicismo innato degli italiani, avvennero quasi simultaneamente nelle Puglie, nel Lazio, nella Toscana ed hanno una importanza storica segnalata. Dal contatto sprigionò lo spirito del rinascimento, il quale piegò l'indole dell'architettura verticale alle esigenze dell'architettura mediterranea, il cui novello spargersi nell'Europa e nel mondo doveva divenire il termometro della coltura intellettuale.

Oggi gli architetti di tutto il mondo vivono alle spese del rinascimento italiano, poichè del gotico non sopravvissero che le forme esteriori. Al gotico manca quello spazio e quei nobili riposi che sono un retaggio di una virile volontà classica; psicologicamente, l'una elevò l'aspirazione dell'energia santificandola, l'altra la compose intorno alla terra, esaltando le virtù umane. Mano mano che le facilitate comunicazioni rendono possibile l'accesso nei luoghi reconditi è bene che gli studiosi osservino e consultino quei monumenti dove le due idealità s'incontrarono, se non si fusero, per preparare quell'avvenire del quale oggi godiamo i frutti e nel quale l'Italia doveva inevitabilmente avere la parte preminente.

ARISTIDE SARTORIO.

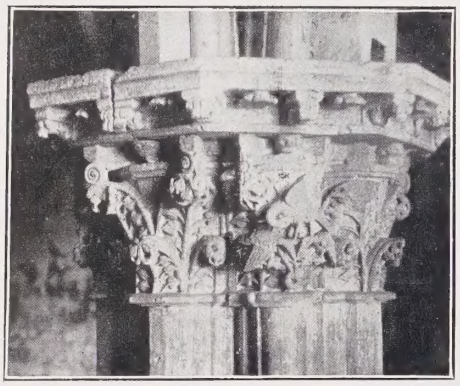


Fig. 42.
Capitello della pilastrata gotica a destra.

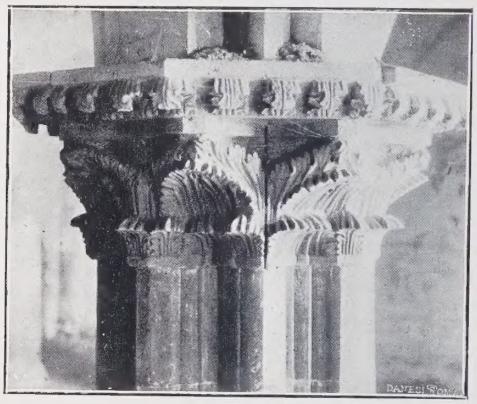


Fig. 43.
Capitello della pilastrata gotica a sinistra.

OTTAVIANO MASCARINO.

Su questo artista pubblico la seconda parte del mio studio, che ho esteso per includervi molti altri documenti da me ricercati e rinvenuti, i quali in alcuni punti modificano, e rettificano, e in altri vieppiù chiariscono e confermano le notizie e le indicazioni raccolte dai vari scrittori del XVII, e XVIII secolo, e sopra tutti dal Baglioni. Questi è il primo di data (*Vite de' pittori, scultori ed architetti, ecc.* — Roma, 1642). Egli fu meglio informato, perchè pittore lui stesso, vissuto in Roma dall'anno 1571 all'anno 1644, aveva conosciuta la maggior parte degli artisti, dei quali volle scrivere. Come l'indica il titolo completo del suo libro, egli ci dimostra l'attività che regnò a Roma dalla elezione di Gregorio XIII fino all'epoca di Urbano VIII, cioè dal 1573 al 1642. La sua opera è veramente essenziale, perchè in essa è riassunto tutto ciò che d'importante in fatto di belle arti fu eseguito sotto ciascuno dei papi, che hanno regnato fra quelle due date. L'autore, avendo voluto nominare qualche mediocre artista, vi ha dedicata una notizia breve, ma quasi sempre precisa, ed è stato obbligato essere conciso, non occupandosi di ciascuno che nella misura nella quale esso contribuisce all'abbellimento e al decoro della città eterna.

L'idea che il Mascarino avesse dato il nome alla via omonima mi originò da quanto il Rufini conveniva nel suo elenco delle *strade, piazze, borghi e vicoli della città di Roma;* mi si confermava nell'apprendere dall'Inventario dei monumenti di Roma, pubblicato dall'Associazione fra i cultori di architettura, che la casa segnata dai civici numeri 27 e 28 in quella via, poteva essere stata abitata dal nostro artista, tanto più a motivo che il prospetto reca tuttora due sculture rappresentanti il triregno e le chiavi, emblema di proprietà sull'edificio della R. Camera apostolica.

A dare altro valore all'ipotesi, io stesso avevo sentito dire dal rev.mo monsignor Ugolini, che, da giovane avendo abitato nella casa nella stessa via e sul largo che si nomina anche dal Mascherino, avesse udito dire spesso dagli inquilini e dagli abitanti vicini, che il Mascherino avesse dimorato in questa casa. Essa porta il numero 61, ed è stata da pochi anni restaurata da cima a fondo, perdendo così ogni particolarità d'architettura cinquecen-

tesca, che prima aveva, restando a tutt'oggi sotto la parrocchia di S. Pietro insieme con le case della contrada circostante, che conserva il nome di *Borgo Pio*.

Queste notizie se non stabiliscono sicura la popolare ipotesi, ne aumentano vieppiù la probabilità sull'origine del nome della strada, ed esse mi decisero a fare ricerca fortunata nell'archivio parrocchiale della prossima basilica vaticana.

Per la squisita cortesia del r.mo monsignor Cascioli, a cui è affidata la custodia di detto archivio, potei esaminare gli atti dello *Stato delle Anime* dall'anno 1570 all'anno 1610, e mi risultò che nel solo anno 1593, a pag. 64 venisse indicata la via: *al Mascarino*. Consultando il volume dei registri mortuari dell'anno 1606, intestato: — Libro Quarto dei Defunti — *Magno Jubilei Anno* — lessi in una calligrafia grande, nitida, entro larghi margini, distaccata e in forma quasi epigrafica, il certificato:

† a di 6 Agosto 1606.

Ottaviano Mascarino bolognese Architetto, morto in borgo Pio, et sep.to nella chiesa di S. Luca in Campo Vaccino — torc. 4 p., depto..... b. 75.

Chi scrisse questo certificato nelle forme suindicate, ben seppe che registrava un'avvenimento, che riferivasi a persona di notoria importanza e da distinguersi dagli altri defunti di quell'anno.

Questo documento c'informa per primo che il Baglioni disse giusto, quando scrisse che il Mascarino morì sotto il pontificato di Paolo V. Esso ci precisa la chiesa ove fu sepolto, che fu quella dell'Accademia di S. Luca, alla quale l'artista era iscritto e di cui era stato rettore; ma l'Accademia volendo custodirne la salma, col passare di molti anni, non conservò memoria del fatto e non segnò il luogo dove la salma era stata deposta.

Interpellato da me il comm. C. Ricci, se avesse, nei suoi studi sopra le arti e gli artisti bolognesi, raccolta qualche notizia sul nostro architetto e pittore, colla sua ben nota ed esperimentata gentilezza, mi indicò come il Guidicini nel vol. 2, a pag. 305 delle « Cose notabili in Bologna », lasciasse memoria che il Mascarino Ottaviano vendesse nel 1577 una casa in Bologna, posseduta insieme con qualche suo parente in via di Sant'Isaia. Questo fu buon impulso a recarmi in quella città, ove la mia dimora fu più felice delle previsioni pel rinvenimento dei documenti che qui appresso trascrivo.

Così scrive il Guidicini:

« Li 29 Luglio 1577 Sebastiano Palmieri da Offrico comprò da ottaviano, giulio cesare ed altri dei Mascarini, una casa con orto in via Sant'Isaia, rimpetto al Frassinago, per L. 1900 » — Rogito Tommaso Passarotti — Dallo stesso Guidicini, apprendiamo che questa casa più volte restaurata, passò in proprietà nel 1827 allo spedizioniere Facchini, e un'altra n. 509, quasi di faccia al Frassinago, giulio Mascarino, possedeva nel 1551, la quale in seguito divenne proprietà di luigi francesco Quaini pittore *di quadratura*, che morì nel 1680 ».

Prendendo visione nell'Archivio Notarile di Bologna del citato istromento di vendita fatta al Palmieri nel 1577, con atto del notaio Passarotti,

ho potuto rilevare che il nostro artista essendo in Roma, delegò a suo rappresentante Messer Lorenzo del fu Giacomo di Firenze, cittadino e pittore bolognese: che l'altro venditore era suo fratello chiamato Giulio Cesare; che degli altri parenti venditori fu procuratore un Giacomo del fu Antonio de' Mascarini. Inoltre nello stesso archivio, in relazione alla predetta vendita e nello stesso anno 7 decembre, ebbe luogo per rogito Pellegrino Palmieri una: *declaratio ad favorem D. Sebastiani Palmierijs p. illos de' Mascarinis*. In questa dichiarazione, confermandosi i nomi dei venditori Mascarini, fra essi il fratello Giulio Cesare è qualificato: *Cementarius et murator*.

Dimorando a Bologna mi recai spesso alla Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio e quivi consultai il manoscritto del Carati Baldassarre « Nascite di cittadini bolognesi », e il libro dell'Oretti Marcello: « Notizie dei professori del disegno, cioè: pittori, scultori ed architetti bolognesi, ecc. ».

Dal Carati trassi la notizia che Ottaviano Mascarini fosse nato in Bologna nell'anno 1536, e iniziate e fatte poi le ricerche nell'archivio del battisterio della Metropolitana di S. Pietro, mi fu facile trovare nel libro delle nascite di quell'anno a pag. 40, tergo, il seguente certificato:

« *Die 3ª Septembris 1536 Octavianus Filius D.ni Julii Mascharini Casali Fiumenensi bap.s ut supra D.nus nicolaus cantor et joannes franc.s de lodo* ».

Dal libro dell'Oretti, le notizie sull'artista nostro sono prese dalle « Vite » scritte dal Baglioni, però riportando qualche data che leggesi nella « Bologna perlustrata » — 1666, e dal Zanotti Pietro, egli segna questa notizia sul Mascarino: « *In Roma è sua architettura la chiesa di S. Atanasio del Collegio romano de' Greci* ».

Riproduco gli altri documenti di cui presi visione in Bologna.

Nell'Archivio Notarile, Filsa 38, Anno 1568, notaro Bovi Galeazzo, si legge: Anno 1568, XI indizione, giorno 14 marzo, tempore D. Pij pp. V.

« Ill.mo Rev. Gio. B.tta Doria apostolica R. Camera chierica e dignissimo della città di Bologna Governatore Apostolico Generale e i Nobili Magistrati e Patrizi del Senato Bolognese, per suffragi e scrittura annotati consci e informati della sufficiente probità, diligenza ed integrità del prudentissimo e virtuoso uomo Ottaviano figlio di maestro Giulio de Mascharini, e architetto bolognese C. S. Isaia, è data la cura, il reggime, il governo e la conservazione della Nobile Fonte eretta e fabbricata nella e sopra la piazza grande della città di Bologna, innanzi e presso il palazzo dell'istesso acquedotto, canale e rivo e di tutte e qualsiasi pertinenze annesse e connesse..... colla pensione, salario e mercede di libbre ottanta bolognese per ciascun anno e mensualmente pro rata, e per il tempo di un triennio e col consenso del detto maestro Giulio padre di lui, ecc. ».

Nell'Archivio di Stato, nell'indice del *Liber Partitorum*, in mese xbre 1569 è detto: « Mascarini Octavianis custodis Fontis publici. Annullatio Locationis ». E questo documento è scritto esteso e intero nel *Liber Partitorum* segnato n. 23, dal 1569 al 1575, sotto la data del 16 xbre 1569, a carte I a tergo, e nel quale è ricordato l'atto che precedentemente aveva conferito nel 1568 al Mascarino la custodia della maggiore fontana pubblica, e col nuovo

istromento la suprema autorità, il Senato bolognese; — ex auctoritate R.mi D. Gu^{ris} pontificij, senatus consultum, ac documentum pt^{um} oiaq et singula in eis descripta et contenta per suffr. omnia XXXI penitus revocavit, cassavit, rescidit, et annullavit, itaut nullo unq. tempore p.^{to} Octaviano quomodolibet suffragari valeant, contrarijs amotis, sublatis, et abrogatis, ecc. —

Dalla raccolta dei documenti manoscritti riferentisi alla Associazione dei Bombasari e Pittori, i quali fino al 1569 in essa facevano parte insieme con le altre arti cittadine dei Guainari, Spadari e Sellari ecc., risulta che in detto anno 1569, a dì 10 novembre dopo lunghe trattative ottenuta l'approvazione del Senato, i pittori insieme con i bombasari si distaccarono dalle altre arti e costituironsi in sodalizio separato.

Esaminando i verbali del Consiglio di questa Società costituenti i *Memoriali* (sec. XVI-XVII) si apprende che fra i trenta componenti il Consiglio per l'anno 1569, è segnato il nome di Ottaviano Mascarino. In eguale ufficio egli è ancora indicato nel verbale nel 25 giugno 1576. Nella nota de' consiglieri del verbale del 9 Xbre 1586 non si fa menzione di lui. E noi sappiamo che il Mascarino era già in Roma, avendo da tempo desiderato dimorarvi, fiducioso di trovarvi, fra molti rinomati artisti e concittadini, occasioni maggiori di lavoro e di onore, ripetendo in cuor suo il proverbio che ripetè il Malvasia, forse appreso dalla bocca del popolo bolognese: *Chi muta paese cangia ventura*. Difatti che tale suo divisamento avesse avuto felice realizzazione è prova eloquente la vendita ch'egli fa, rimanendo in Roma sicuro del suo avvenire, della casa paterna di Bologna.

Trovo opportune queste altre osservazioni sopra i documenti quì sopra pubblicati.

Tommaso Laureti, artista oriundo siciliano, stabilitosi in Bologna progettava la fontana *vecchia* che trovasi sulla via oggi Ugo Bassi. Lo stesso artista fu riconosciuto valente a studiare e presentare il disegno di una fonte maggiore ed isolata. Piaciuto il disegno la citta lo incaricò di proporre l'artista esecutore. Il Laureti recatosi a Firenze fece la felice scelta del Giambologna. Potente modellatore, scultore e fonditore il Giambologna eseguendo la mirabile fontana del Nettuno dotò Bologna di un'opera talmente artistica, e grandiosa, che i bolognesi la circondarono di ammirazione e la riguardarono sempre con tanto amore d'esserne giustamente e fieramente orgogliosi. La suprema autorità cittadina a perpetuarne la memoria della erezione nella piazza maggiore, a fissarne il nobile scopo, pose sui quattro lati dell'ampia vasca le iscrizioni: Fori Ornamento — Populi Commodo — Aere Pubblico — MDLXIIII.

Completato il monumento, si provvide subito alla sua buona custodia e al suo regolare funzionamento di fontana d'ornamento e di pubblico uso; e a questo fine, come si è constatato dal documento riportato, fu affidato l'incarico al cittadino architetto Ottaviano Mascarino, come quello che dava le maggiori e più idonee garanzie. Da tale fatto ci assicuriamo quando il Mascarino si affermasse architetto, e, iscrivendosi al sodalizio dei bombasari e pittori, egli venisse anche apprezzato come pittore.

Fig. 1. — *Le nozze di Canan* — Affresco nella vôlta delle Logge Vaticane.

Ai documenti che sul Mascarino trassi dal volume di A. Bertolotti — Artisti Bolognesi, Ferraresi, in Roma, ecc., Bologna 1885 — e che riportai nella prima parte, posso fare le aggiunte seguenti:

Nei registri della Tesoreria Segreta pontificia custoditi ora nell'Archivio di Stato in Roma, troviamo che al primo pagamento che risulta fatto al Mascarino in data 4 maggio 1578, per pagare gli uomini che lavoravano nei Camerini della Loggia del Vaticano, vi è un secondo pagamento di scudi 100, il 25 maggio 1578.

— A dì 5 luglio 1578 — Pagato a Ott.° Mascarino pit. bol.e al quale sono pagati per sua provisione del mese di giugno passato, al quale si ha da continuare pagarli scudi 20 per ciascheduno mese come p. mandato firmato da S. S. questo dì. —

— adì 10 agosto 1578 — Di mente di N. S. et ordine dell' Ill.mo Sig. Cardinale San Sisto, pagati ad Ottaviano Mascarino pittore al quale si sono pagati perchè ne possa e debba pagarsi ogni suo resto della spesa fatta nell'ornamento delli *due Camerini* della 2ª loggia al piano della sala di Costantino, così d'oro, colori, et giornate servite p. detti Camerini, scudi 130,55.

— 20 agosto 1578 — a Ottaviano Mascarino pittore per la sua provisione del mese di luglio pagati scudi 20.

E così seguita il pagamento mensile di questa somma per la sua provisione per tutti gli anni 1578, 1579-1580-1581-1582-1583-1584, e a tutto il mese di marzo 1585, nel quale anno avvenne la morte di papa Gregorio XIII, della quale trovasi al fol. 79, retto del volume dei Mandati della R. Camera A. anni 1583-1585 consultati nello stesso Archivio di Stato di Roma, questa iscrizione a grande carattere:

Die Mercurij X Aprilis 1585 circam horam 18 fel. rec. Gregorius Papa XIII sicut D.no placuit Diem suae peregrinationis clausit extremum.

E in questo stesso volume a pag. 82 trovasi registrato il pagamento di scudi cento già dal Bertolotti fattoci conoscere colla data 13 aprile 1585: ....magistris Vitruvio, Alberio et Julio Caesari Mascarino pictoribus per lavori *usum funeralium fel. rec. Gregorij pp. XIII.*

E a pag. 83. — Architetto Conclavis pro fonte — D. Octaviano Mascarino architecto Conclavi scuta centum mtae ad bonum computum ecc. Die 13 aprilis 1585.

Segue: — Architecto Conclavi — D.no Octaviano Mascarino architecto fabricarû Conclavis per nos nup. deputato scuta viginti pro stipendio illi... Die 14 aprilis 1585.

Segue: — Architecto Conclavis..., D. Octaviano Mascarino bonon. architecto Conclavis scuta quinquaginta moñete pro residuo et integra solute fabri.ce Aquiductis Aqur ex vividario belviderio nuncupato decreto Sacri Collegij..., Die 21 Aprilis 1585 — Sede ap.ca vacante.

Segue: — Dño Octaviano Mascarino architecto super Conclavi per obitum fel. rec: Gregorij XIII fabricat. nuper a nobis deputato scuta septuagintaduo monet.a et bol. decem sine reten. pro residuo et integra salut.ne totius

picturae ad servitium funeris dicti bo. men. Gregorij pp. XIII factis... Die VI maij 1585.

A piedi di ciascuno di questi cinque pagamenti è posta la firma: And^as Martini.

Fig. 2. — Insieme dell'affresco della vôlta nelle Logge Vaticane.

Archivio di Stato in Roma: nel volume dal titolo: Nota de' Negoti trattati nella Congregazione dell'Ospedale di S. Spirito — Precettore Rm. Dño Augustino Funizano — vol. I, Decreta Congregationis, retro fol. 3, Ann. 1593-1594, a prima pagina si trova questa deliberazione:

Die Jovis XXIX mensis Julij M. D. LXXXX. Super Accessu R^mi D. Orati Rotae Auditoris ad castrum Orciani, et super confectione plantae,

tenutae d.ⁱ Castri. Antequam accedat Rmus Oratius, advocatus, et procurator noster, ac aliis Ministri Domus necessariis accedant, et sese diligenter informet de hoc particulari, uña ad D. Octaviano Mascharino architecto, et si necessarius iudicabitur in aliquo alio perito, et postea decedet D.ˢ Rm̃us, ecc.

Segue: Nell'istesso volume. — Die Jovis IX Septembris 1593, retro fol. 3. De accessu ad castrum Orciani. D. Octavianus Mascarinus conficiat plantam tenutae dicti castri, qua facta D. Advocatus, Magni Domus D. Julius procurator, et alii qui erunt necessarij quādo primū accedant ad loca, ecc.

Non sarà mai superfluo ripetere ciò che già accennai. La storia ha alto significato quando essa si appoggia non sopra semplici giudizi, ma su fatti e opere, che la mente e l'occhio nostro ancora ne può godere tutte le sensazioni della realtà.

Il papa Boncompagni fu certo mecenate largamente provvido e benefico alle arti e agli artisti. Gli studiosi debbono anche nell'età nostra senza preconcetti riconoscere che quanto egli volle nella supremazia politica e religiosa, egli l'ottenne con fermezza, ponderatamente, nulla trascurando che ai lavori da lui ideati, iniziati e compiuti l'arte contribuisse in larga parte, scegliendo gli artisti noti nei vari generi, distintisi in regioni e scuole varie.

Fu cosa naturale, logica e saggia, se furono in numero abbondante, quelli fatti venire e bene accolti in Roma dalla regione romagnola. Ma al Vasari egli aggiunse il Muziano, al Sabatini Lorenzino il Zuccheri Federico, al Marco di Faenza il Mascarino, al Tempesta il Brilli, al Raffaellino da Reggio, il Nogari e così di altri. E di ciò si trovano chiare indiscutibili prove nei pagamenti registrati giorno per giorno, mese per mese, in pochi anni nei libri della Tesoreria Segreta pontificia e nei mandati della Camera Apostolica. Quelli della Tesoreria ci danno evidente la volontà del papa e l'opera sua del tutto personale, diretta. Così si può apprendere che salito al trono, al Martino Longhi succede il Mascarino, il quale, dopo la morte di Lorenzino Sabatini, assume la sorveglianza e l'assistenza nelle opere murarie e di decorazione in stucco, in doratura e in pittura nelle Loggie Gregoriane. In pari tempo che il nostro artista dipinge anche lui nella Loggia di mezzo, il Vasari colorisce nella sala Regia, il Laureti nei peducci e nella vôlta della sala di Costantino, il Muziano in quella del Concistoro, e il dotto matematico e geografo P. Ignazio Danti progetta, disegna ed opera nella pittura delle Carte geografiche della grande galleria superiore alle Loggie.

Pensando a tutto questo vasto lavoro, a tutti gli artisti che davano opera ed aiuto giornaliero e contemporaneo di muratura, di plastica, di doratura, di pittura, di marmi scolpiti e scorniciati, di legni intagliati, certo la nostra immaginazione ricostituisce, quasi sogno meraviglioso, quel tempo e quella corte, che pur fuori della cerchia degli affari politici e religiosi e degli apparati sontuosi di ricevimenti e di cerimonie, davano alle arti tutte occasioni di onore e di lucro. E questa evocazione del pensiero non è minore dello spettacolo glorioso che poterono offrire i pontificati di Giulio II e di Leone X. Sotto questi papi del rinascimento, è una constatazione che può farsi da chiunque, la decorazione delle Loggie fu diretta e compiuta, met-

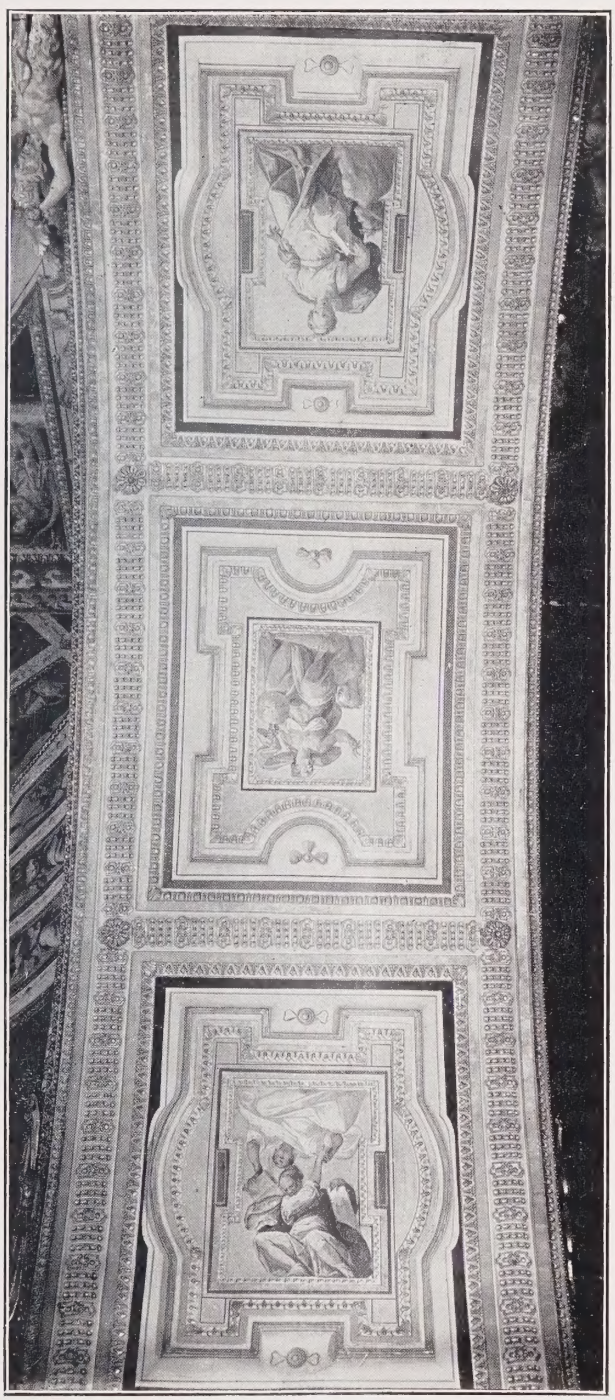


Fig. 3. — Primo sottarco della Loggia Gregoriana in Vaticano.

tendo in maggiore evidenza la pittura, la quale ebbe così il suo impiego e l'ufficio più vasto; in queste di Gregorio XIII, la pittura prese posto in piacevole e unito accordo coll'architettura e colla plastica in modo, che con veste più appariscente risultasse la signorilità della dimora papale.

Parliamo del nostro artista come pittore. Il Baglioni ci dice solamente: « che Mascarino venuto a Roma aveva principio assai buono nella pittura e che nella Galleria e nelle Loggie, che furono fatte da Gregorio XIII, fu adoperato e vi dipinse diverse istorie, come in particolare è il miracolo delle nozze di Canan dell'acqua che si cangiò in vino; ed anche tra gli archi che dividono la loggia di Leone X e quella di Gregorio, sul muro alcuni puttini a fresco furono di lui con buona maniera condotti » (fig. 1 e 2). Nella descrizione del palazzo vaticano e più specialmente della loggia nel cortile di S. Damaso, il Taja, il Titi e il Nibby ed altri, come apprezzamento artistico si associano al Baglioni. Il Taja è più disteso nell'indicazione dei soggetti e dei luoghi ove furono eseguite le pitture gregoriane. Il Nibby è alquanto più preciso nel dare il titolo delle rappresentazioni. Della Loggia di mezzo al 2° piano. Taja dice: « *I puttini e le virtù, che sono nella prima cupoletta, per cui il loggiato moderno si distingue dall'antico di Leone X, tanto nei sottarchi, quanto nelle due porte, sono opera di Ottaviano Mascarino bolognese, il quale dipinse anche alcune istorie negli specchi di queste medesime volticelle, ed in specie tutta l'arcata terza, dove sono le nozze di Canan* » e ci spiega le rappresentazioni degli altri tre specchi: Cristo che predica alle turbe sulle rive del lago di Genesaret, la predicazione di Gesù sulla barca di Pietro; Gesù che sana la suocera di Pietro. Nel riquadro centrale della volta è un angelo sedente fra le nuvole, reggente un libro e con un globo sopra una fiamma. Il Nibby dice: « Passato il tramezzo dal primo braccio al secondo, sono due porte; una mette alle stanze dette della Contessa Matilde, l'altra alla sala di Costantino. La prima arcata di questo braccio contiene i quattro quadri di Marco da Faenza che pure dipinse le grottesche sulle pareti sottoposte a questa volta e in quelle delle susseguenti ». Dei quattro quadretti della seconda arcata non è designato l'autore. Della terza arcata nomina autore il Mascarino. — Cappella comune e appartamento dei Principi forestieri e Saletta della Contessa Matilde — Taja: « Nella seconda stanza dove sono quattro arme di Urbano VIII e le istorie fatte dipingere prima da Gregorio XIII, ciascun arme di Urbano viene dai lati sostenuta da due graziosi putti, intanto che io credo, esser questi di *Ottaviano Mascarino*, di cui abbiamo altrove fatto menzione; siccome ancora alcune istoriette di chiaroscuro a terretta verde, espresse con molta grazia nel fregio entro ad alcuni specchi d'irregolare e di vistosa centinatura, i quali interrompono con varietà gli altri specchi bislunghi e dipinti di paesaggi da Matteo Brilli ». — Appartamento di Pio V. — « Uscendo dalla cappella di questo papa, si entra in una stanza assai bassa, e poi in altra più ampia assai dove vi sono dipinti quattro profeti. Poi vi è altra stanza e dove vi erano per il passato quattro arazzi di Raffaello. Poi altra più magnifica dove nel mezzo Guido Reni dipinse in affresco la venuta dello Spirito Santo. Poi

una stanza soffittata con corniciame in legno. Poi in altra stanza in legno dorato collo stemma in mezzo di Pio V con i quattro dottori nei specchi.

Fig. 4. — Affreschi nell'angolo della prima vôlta nelle Logge Vaticane.

I fregi che ricorrono nella stessa guisa degli altri a paesi e ad istoriette interrotte e tramezzate dall'arme di Gregorio XIII, siccome l'arazzeria è della stessa fattura di quella antica che orna la stanza precedente. Nell'opera di questi fregi dipinse Raffaellino da Reggio, Pasquale Cati, *Otta-*

viano Mascarino, Marco da Faenza, ecc. ». E aggiunge che il Mascarino dipinse qualche altro quadretto nella sala detta dei *Paramenti*.

— La grande Galleria delle Carte Geografiche. — Nibby ci istruisce scrivendo: « che questa lunga galleria fecela costruire ed ornare Gregorio XIII. Essa fu tutta dipinta a fresco. Sulle pareti il P. Ignazio Danti domenicano fece eseguire le piante topografiche dell'Italia conforme erano le città e i paesi ai suoi tempi... La vôlta rimane scompartita in molti riquadri di vari ornamenti e buoni lavori in stucco, messi ad oro. Essa venne dipinta, sotto la direzione del valente pittore Muziano, da Raffaellino da Reggio, da Paris Nogari, da Pasquale Cati, da *Ottaviano Mascarino*, da Marco da Faenza, da Giov. da Modena, da Girolamo Massei, da Giov. Sementa, da Lorenzino da Bologna e da Antonio Danti. I soggetti dipinti sono tratti dalla Sacra Bibbia e dalla storia ecclesiastica ». Una lunga iscrizione latina perpetua la memoria di sì sapiente e gloriosa opera del papa Gregorio e degli artisti che vi lavorarono, ed essa termina con queste parole: ... *non suae magis quam romanorum Pontificum commoditati, hoc artificio et splendore a se inchoata perfeci voluit, anno MDLXXXI.*

Per quanto io abbia più volte visitati questi luoghi, anche accompagnato da persone intelligenti d'arte e pratiche di essi, mi è riescito difficile il ben distinguere e precisare le molte pitture decorative che il nostro Mascarino vi ha eseguite. Ho limitate le illustrazioni, che unisco a questo mio scritto, all'opera di lui più in vista e più notata dagli scrittori che mi hanno preceduto, cioè, a riprodurre la terza cupoletta della loggia, dando un insieme e un dettaglio della rappresentazione del miracolo delle nozze di Canan. Vi ho creduto aggiungere un dettaglio della decorazione in stucco e pittura che vedesi nella prima arcata, notando che in armonia di questa con più ricca ornamentazione in conformità delle altre, se ne fecero una nell'arcata media ed una terza in fine del braccio della Loggia. (fig. 3 e 4).

È mio parere, per l'esame ripetuto più volte sul posto, che il nostro artista abbia decorato non solo il sottarco fra la prima e la seconda vôlta, ma abbia dipinto anche nella vôlta seconda e quarta, e che siano suoi più di uno i riquadri centrali delle cupolette stesse, ritraenti le grandi figure simboliche. Le caratteristiche del disegno, della tecnica, del colorito rivelano tutt'una mano. Si rilegga il pagamento fatto all'artista, riportato più sopra, colla data 10 agosto 1578. Vi è detto: « pagarsi ogni suo resto della spesa fatta nell'ornamento delli due Camerini della seconda Loggia... »

In una visita al Gabinetto dei disegni e delle stampe agli Uffizi, domandai se nell'elenco risultasse esservi nella preziosa e copiosa collezione qualche disegno del Mascarino. Avutane conferma, con piacere potei esaminare i quattro, che qui riproduco riportando il numero e il titolo con cui sono catalogati, cioè:

Categoria 2ª - N. 12185. - Disegno a penna e acquarello. Bozzetto per un quadro: La presentazione di M. V. al Tempio. (fig. 5).

Con giusta e semplice prospettiva è reso grande l'ambiente del tempio, al quale monta una scalea, a' piedi della quale è la figura centrale della

Fig. 5. — *La presentazione di M. V. al Tempio* — Bozzetto per un quadro.

Madonna, a cui dall'alto il sommo sacerdote va incontro. Ben situati ai lati della Vergine i gruppi del suo corteo. Bene segnati nel primo piano del quadro, altri due gruppi in atteggiamento più vivo per attrarre il riguardante alla sacra rappresentazione. Non sai se più lodare il pensiero della composizione, se il tecnicismo del segno rapido e sicuro, oppure il chiaroscuro che con pochi tocchi dà alle figure vita e colore.

N. 1443. - Disegno a penna e acquarello: Figura di donna ripresa da un quadro a Dresda di Ercole Grandi (fig. 6). Più che un disegno è uno schizzo; ma i segni pochi e buoni. Porta in alto la firma: *Ottaviano Mascarino.* E questa firma autografa mi ha accertato la calligrafia dell'artista, che vedesi su tutti i suoi disegni conservati dall'Accademia di S. Luca.

Categoria 4ª - N. 465. - Disegno a penna chiaroscurato di un'*Impresa* (fig. 7). Esso dimostra la qualità dell'autore, come valente artista decoratore. E la composizione poteva essere adatta ad una applicazione pittorica d'arazzo, oppure quale ornamento a rilievo in stucco.

N. 12184. - Disegno a penna e acquarello: La Cena di Nostro Signore cogli apostoli (fig. 8). La scena è abilmente trovata e delineata. Benchè messi a gruppi e seduti in varie pose intorno la mensa e fra loro confabulando, i discepoli bene circondano e rilevano la persona del Cristo. Ogni figura è segnata con bravura e garbo, i contorni precisi, le movenze naturali. Il chiaroscuro aggiunge alla composizione un senso di delicatezza mistica, non sempre molto prevalente nelle qualità di altri pittori bolognesi.

L'esame di questo disegno mi ha deciso ad attribuire allo stesso nostro artista il quadretto ad olio, che vedesi nella R. Pinacoteca di Bologna, segnato dal N. 519, dato a Pellegrino Tibaldi (n. 1527 - m. 1581) e che rappresenta le Nozze di Canan (fig. 9). Persone più competenti di me mi hanno dato ragione; altri dubitano assegnarlo al Tibaldi, non precisando l'autore. Ma da quale scuola di pittura Mascarino proviene? Dalla maniera in cui si palesa in modo indiscusso nelle pitture del Vaticano, egli dovette ricevere l'insegnamento e l'influenza da quelli pittori bolognesi, che vengono distinti coll'appellativo di *cangiantisti.* Corrado Ricci nella sua Guida di Bologna indicando la Sala del Tiarini nella pinacoteca di quella città, registra i nomi di Orazio Samacchini, Lorenzino Sabatini, Camillo Procaccini, e, come migliori di quel valoroso e operoso gruppo, i Passerotti. Non si può con facilità determinare il maestro del nostro artista, mancando agli studiosi altre opere pittoriche di lui, che rivelino abbondantemente le sue individuali e caratteristiche qualità. Il Bolognini-Amorini ci accennò senza darne le ragioni, che fosse allievo dei Francia. Ma quale dei Francia? Francesco Raibolini? Rispondo negativamente perchè questo artista ben rinomato, può dirsi un quattrocentista e morì nel 1535. I figli di costui Giacomo e Giovanni Battista? Due persone di grande autorità e competenza potrebbero risolvere la questione: Corrado Ricci e Giulio Cantalamessa.

Accertate le date della sua nascita e morte, è constatato l'errore in cui è caduto il Baglioni e gli altri che lo ripeterono, col dire che il Ma-

scarino morisse nell'età di 82 anni. Visse invece anni settanta, e se venne in Roma nel 1572 aveva anni trentasei, e avrebbe vissuto nella nostra città soli anni trentaquattro; periodo relativamente breve in relazione dell'opera sua attiva, tanto come progettista ed esecutore d'architettura e di

Fig. 6. — Disegno da un quadro di Ercole Grandi.

pittura, quanto quale studioso e prodigo a dare pareri su le più importanti questioni d'arte dibattute ai suoi tempi.

Da queste considerazioni sorge spontanea questa domanda: Le opere di architettura e di pittura eseguite da Ottaviano Mascarino sono quelle sole indicateci dagli scrittori di lui? Se fu architetto e pittore tale da avere

l'appoggio e il favore del Papa Gregorio XIII e di dipingere nelle volte delle Loggie Vaticane a contatto con le pitture raffaellesche e a confronto con i suoi concittadini ben più rinomati pittori, il Mascarino avrà lasciate nella sua patria e in Roma stessa altri lavori dell'arte sua, dei quali disgraziatamente non conosciamo l'esistenza e che forse sono attribuiti ad altri artisti?

Per esemplificare subito tale dubbio, l'Oretti, il Masini e il Zanotti, attribuiscono al nostro Mascarino la chiesa di S. Atanasio che è annessa al collegio dei Greci in Roma sulla via del Babuino. Fra i disegni lasciatici dall'artista non ve n'è alcuno che si riferisca alla suddetta chiesa. Da qual documento gli scrittori suindicati trassero la notizia? Essi non si saranno basati sulle caratteristiche dell'edificio stesso di semplice classicismo, sulla forma della pianta, sulle linee architettoniche del prospetto, sul basamento semplice, sul sagomare le basi, i capitelli e le cornici di pietra e sulla muratura a cortina di mattoni? Queste qualità e questi dati comuni agli altri edifici sacri del Mascarino, possono aver contribuito all'attribuzione indicataci dagli autori citati, oppure essi presero ragione per il loro giudizio dall'aver saputo che il detto Collegio dei Greci forse fondato dal papa Gregorio XIII e per aver letto l'iscrizione lungo il fregio della facciata? Essa dice: *Gregorius XIII Pont. Max. a fundamentis extruxit pontificatus sui anno X* (1582). Non in altro modo può porsi la questione, la quale può chiudersi col ricordare che il Nibby, stando a quel che scrisse il Baglioni, nomina Giacomo Della Porta come architetto di questa chiesa.

A completare però un migliore accertamento delle opere d'architettura compiute in Roma dal nostro Mascarino, credo opportuno parlare delle seguenti che si possono ritenere le sue più importanti. « La chiesa e il convento di S. Salvatore in Lauro furono fatti costruire dal card. Latino Orsini nella metà del secolo XV. Sotto Innocenzo IX nel 1591 un violento incendio distrusse quasi tutti e due gli edifici, specialmente la chiesa, con quanto questa conteneva di prezioso in quadri, in sculture, in marmi. Nello stesso anno i canonici di S. Salvatore vollero che la chiesa risorgesse dai fondamenti e l'opera commisero all'architettura del celebre Ottaviano Mascarino nella nobile e magnifica guisa che si vede ». Così ci lasciò scritto Crescimbeni Giovanni Mario nelle *Memorie istoriche* su questa chiesa di S. Salvatore in Lauro. Roma, 1716, pag. 37 e 38.

È questa chiesa di croce latina con alta e maestosa cupola. Nella disposizione interna architettonica è applicato l'ordine corinzio di colonne binate distaccate di due terzi dal muro, di sapore classico palladiano, in origine di più lodevole effetto di quello che sia apprezzabile oggi per le spiacevoli tinte di colore sovrappostevi coll'andar degli anni. Di più piacevole aspetto si presentano i suoi fianchi esterni a chi guardi questo edificio dal Lungotevere e dall'antica piazzetta sulla via de' Coronari. La data di questa ricostruzione è confermata in una lapide, entro la chiesa, nella quale in fine è detto: ... *post incendium anno 1591 ab inchoata extructa a gente picena.*

Più interessante per gli studiosi della architettura romana cinquecentesca a me sembrano i dati e le considerazioni ch'emergono da un esame delle qualità costruttive e stilistiche del palazzo di S. Spirito in Sassia e dell'an-

Fig. 7. — Disegno di una « *Impresa* ».

nessa chiesa. Premetto che un documento già da me qui trascritto ci accerta che il Mascarino è stato architetto del secolare istituto di S. Spirito e che in tale qualifica egli lo era anche nell'anno 1593.

Asserisce il Baglioni, e altri scrittori ripetono, avere fatto Mascarino il palazzo di S. Spirito e il cortile ov'è la fonte. Io aggiungo che nel mezzo delle volte del porticato di detto cortile si vedono infissi e murati gli stemmi

scolpiti in pietra, del cardinale Ruini, il quale alzò per emblema un cartello su tre monti. Gli emblemi stessi furono riprodotti fra le mensole del cornicione del prospetto, che ben si distingue per opera cinquecentesca tanto dalla costruzione a cortina di mattoni, quanto dalle modinature delle cornici, delle finestre, del cornicione e dall'ordine toscano bugnato, stile vignolesco, del portone. Il porticato del primo piano nobile del medesimo cortile ha soffitto in piano di legno, sotto l'imposta del quale ricorre in giro ai quattro lati l'alto fregio zuccheresco, dipinto a riquadri aventi targhe e stemmi indicanti i Papi e i Commendatori dell'epoca. Ricche porte con stipiti e cimase in marmo trovansi tanto al pianoterra che al piano superiore di questo portico recanti lo stemma del Commendatore Card. Megliori. Il Moroni ci apprende che il Ruini Gio. B.tta fu bolognese e creato cardinale da Gregorio XIII e nominato reggente di Santo Spirito nell'anno 1582, successore a Teseo Aldovrandi bolognese anch'esso. Dopo il Ruini alla stessa carica fu nominato da Sisto V il nominato Antonio Megliori fiorentino, vescovo di S. Marco. Il Moroni ricorda che sotto l'Aldovrandi si cominciò dal Mascarino il palazzo, che fu terminato assieme al cortile sotto il cardinale Ruini.

Per l'annessa chiesa mi permetto osservare che nessun dubbio possa esservi nel riconoscere che essa fosse elevata ed architettata da Antonio di Sangallo (1482-1546), ma che è bene ammissibile ciò che rileva il Baglioni, e poi il Moroni ed altri, ossia: che morendo il Sangallo alla chiesa mancava il prospetto e che questo venisse elevato dal Mascarino, il quale con molte probabilità deve aver conosciuto il progetto lasciato disegnato da Aristide Sangallo (1481-1551), disegno che si conserva nel Gabinetto delle stampe degli Uffizi a Firenze, ritraente la pianta, l'alzato interno che la chiesa tuttora ha conservati, assieme a tante altre opere di stile quattrocentesco, e il disegno del prospetto, che a nostro parere se è eguale nella schematica disposizione architettonica a quanto aveva ideato Antonio Sangallo, certo la parte costruttiva, le sagome, gli scomparti si appalesano di altro sentimento e più propri all'arte e alla tecnica del Mascarino, anzichè a quell'artista che ci lasciò le sue impronte originali e precise nell'interno della chiesa di S. Spirito e dentro e fuori della Madonna de' Fornari al Foro Trajano. L'opera del nostro artista deve essersi svolta anche quì sotto il Card. Ruini, il cui stemma si scorge fra le pitture nella parte superiore dell'abside ed è riprodotto all'esterno bellamente scolpito in legno in alto delle due partite della porta d'ingresso sulla facciata. Il Moroni ci dice ancora che il medesimo Card. Ruini finì la chiesa e morì nel 1586: e una grande lapide nell'interno sopra la porta stessa d'ingresso ci informa, che, sedente Sisto Quinto, Antonio Megliori fece fare altri restauri entro la chiesa, nelle cappelle, nelle pitture, e al di fuori per meglio sistemare la scala e l'accesso dalla strada. Ecco come si spiega il grande stemma di Sisto V alla cima della facciata e i vari stemmi (giglio fiorentino) cosparsi nelle decorazioni pittoriche entro la chiesa, delle quali le più notevoli quelle del pittore Giacomo Zucca, che vi ritrasse sulla parete dietro l'altare maggiore, le figure di

Fig. 8. — *L'ultima Cena* — Disegno per un quadro.

molti artisti e letterati del suo tempo, lasciandoci un abbondante saggio di come l'arte al suo tempo cominciasse a cadere nell'ammanierato e nel cattivo gusto. Sia chiusa a tale argomento il giudizio del Milizia e del Nibby. Il primo, così severo e mordace critico, nota: « La facciata della chiesa sopra una scalinata curva, ha due ordini di pilastri compositi, nicchie e riquadri negli interpilastri, e un bel frontone in cima senza risalti e frascherie ». Il secondo, sempre alludendo al Mascarino, si esprime sul palazzo di S. Spirito: « Questo edificio assai solido e di bell'aspetto ».

Ho già riportato quanto il Baglioni assegna al Mascarino per la costruzione del palazzetto che papa Gregorio volle fosse elevato sul colle Quirinale, sopra l'area ceduta dai duchi d'Este, Card. Ippolito e Card. Luigi durante gli anni 1572 e 1573. Questa proprietà fu poi meglio assicurata al diretto e assoluto dominio dei pontefici da Sisto V col pagamento d'ordine della Camera apostolica, nel termine di mesi due, di scudi ventimila ai duchi di Adria e Francesco Caraffa, 30 aprile 1587.

Il *Saggiatore*, giornale romano, anno III, pag. 69, stampa: che papa Gregorio il 15 ottobre 1573 andasse a Monte Cavallo e mostrasse il desiderio di farvi edificare un'abitazione per la stagione estiva. Non so da quale documento sia stata tratta questa notizia. Dai volumi dei pagamenti della Tesoreria Segreta dell'Archivio di Stato in Roma, trovasi annotata quest'altra andata del papa a Monte Cavallo, in questi termini: « 7 d'Ottobre 1575. Scudi 81.40 pagati per distribuzione in mancie et donativi mentre S. B. è stata a Montecavallo ».

L'Accademia di S. Luca fra i disegni del nostro artista annovera di questo palazzetto le piante, il prospetto, la sezione, e, in separati disegni, la pianta e lo sviluppo della scala a chiocciola, per la quale io credo il Mascarino prendesse l'idea da quella, che tuttora conservasi in Vaticano, eseguita da Bramante. I disegni accennati ed altri hanno l'indicazione di scrittura dell'artista stesso. A quanto scrisse il Baglioni si unisca quanto pubblicava Pietro Ferrerio a tempo di Innocenzo XI, nella prima edizione dei volumi: 1° Palazzi di Roma, e nel 2° unito al precedente dal titolo « Li Giardini di Roma, colle loro piante, alzate, vedute in prospettiva ». Nel detto 2° volume sono due prospettive del Giardino pontificio sul Quirinale, dove in entrambe le vedute è detto: *Architettura di Ottaviano Mascarino.*

Da queste illustrazioni sorge l'idea che il Mascarino, compiuto il palazzetto desse principio al grande cortile e potesse dare anche il progetto dell'architettura del giardino, il quale come è ritratto dal Ferrerio appare sistemato negli scomparti delle aiuole e de' viali, alcuni dei quali alberati da piante ancora giovani. Si può avvalorare l'indicazione scritta nell'opera pregievole del Ferrerio, coll'aggiungere, che fra i disegni del Mascarino di cui già diedi l'elenco, havvi una pianta del detto giardino, e vi sono tre piante, una che ci fa vedere l'area sulla quale ancora non era delineato il palazzetto, altra pianta con la variante al palazzetto progettato, la terza coll'esservi disegnato il grande cortile a portici avanti il detto palazzetto, con ampia scala segnata a sinistra vicino all'atrio di entrata al palazzo dalla parte

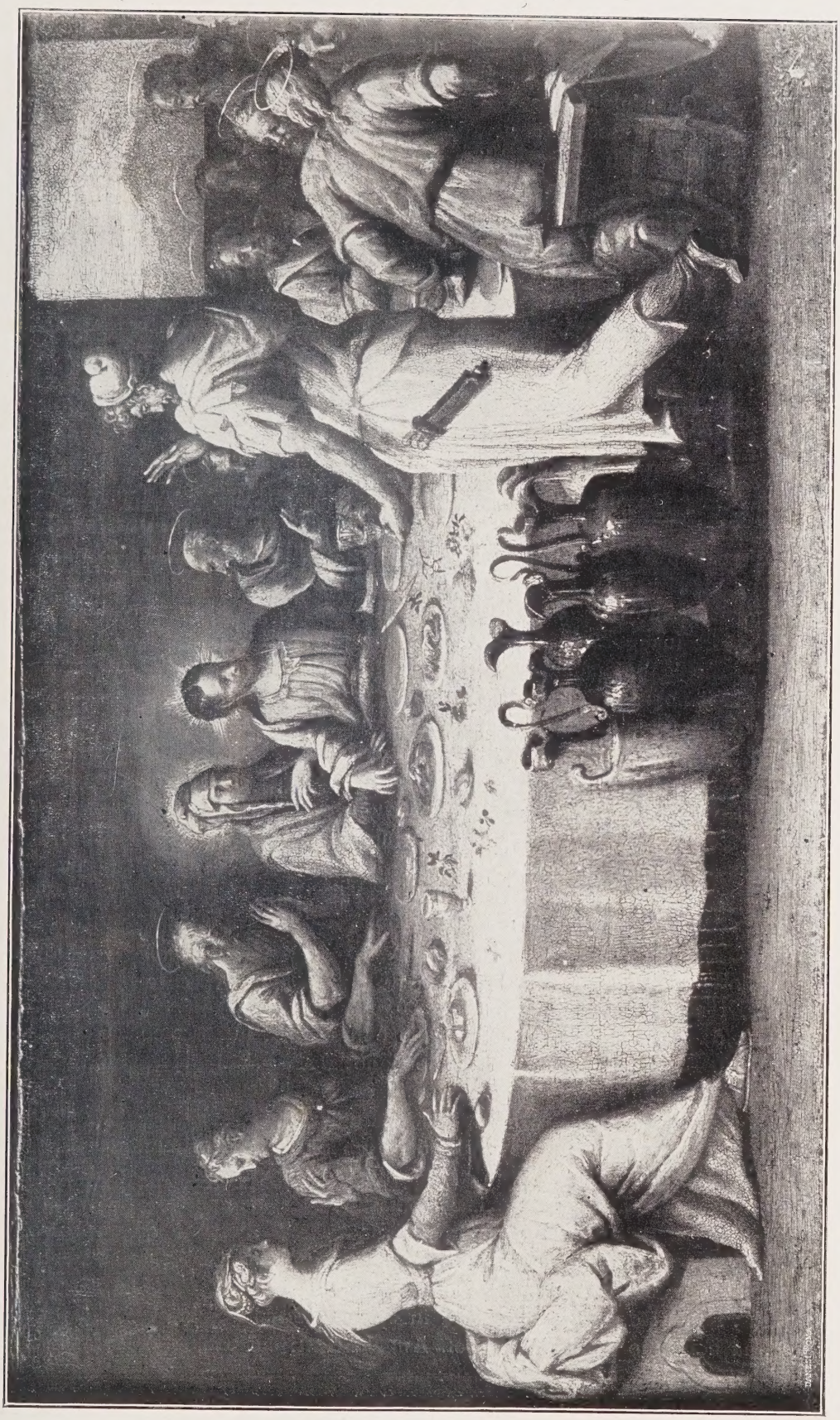


Fig. 9. — *Le nozze di Canaa* — R. Pinacoteca di Bologna.

della piazza. Quest'ultimo disegno è qui riprodotto, perchè esso ci può offrire una prova, che gli architetti succeduti sotto Sisto V e Paolo V, eseguirono quello che nelle parti e disposizioni principali era già stato nella mente del papa Gregorio e già aveva ideato il Mascarino. (fig. 10). Di fatto questi nel retro di detto foglio di suo carattere lasciò scritto: *Disegno terminato dalla S. di Papa Gregorio XIII per Montecavallo e per la morte non fu eseguito.* (fig. 11).

E aggiungerei ancora, che in altro disegno si vede in semplice schizzo a penna e con quote di misura, il lungo tracciato di livellazione per una condottura d'acqua da portarsi al Quirinale per gli usi del palazzo e del giardino. Chi esamina i libri dei pagamenti citati della Tesoreria Segreta, apprende che sotto Sisto V sono registrate molte somme per i lavori di questa condottura, delle quali il primo pagamento, « di scudi 3 mila al Card. De' Medici per continuazione dell'opera che si va facendo in far condurre l'acqua Felice a Montecavallo. 11 Gennaro 1587 ».

Da mia parte aver toccato ai lavori per i primi edifici della dimora di Gregorio XIII sul Quirinale, mi dà motivo di riconoscere in questo pontefice l'esempio e l'impulso potenti alle alte autorità e ai nobili della sua epoca ad abbellire Roma e i dintorni specialmente nel Tuscolo con deliziose e pittoresche ville per abitazione estiva. Ed è bene ricordare la villa degli Altemps, che inaugurata dalla visita del papa Boncompagni, ebbe costruita in onore suo la fontana *dei Draghi*, e che per l'insegna dello stemma papale prendesse il nome di Mondragone. Tale fatto, per eguale circostanza, era avvenuto prima nell'altra villa dei duchi d'Este in Tivoli. In tale modo si perpetuò sino ai tempi nostri la fausta memoria fra gli abitanti di Frascati, i quali videro ripetersi le gite di sì illustre e munifico personaggio, soddisfatto e compiacentesi di queste signorili villeggiature, che venivano a recingere la città di Roma con altro fulgido diadema, e assicuravano il risorgimento della agricoltura.

Come poi fosse stimato il nostro artista dalle persone note per nome e per cultura, e benanco dagli stessi colleghi, basterebbe quanto scrive il figlio dell'architetto Giacomo Barozzi da Vignola all'illustre P. Ignazio Danti in una lettera riprodotta dal Baldinucci (Notizie dei professori del disegno, Firenze, 1846), nel vol. II, pag. 285-286. Questa lettera di Giacinto Vignola è datata da Sermoneta 11 gennaio 1580 e mi è stata indicata cortesemente dal comm. Ricci. Essa dice nelle prime righe: « Mess. Ottaviano Marchesini (Mascherini) architetto di nostro Signore, compatriotta e d'amicizia derivata fin da' padri nostri, e per conseguenza molto informato della maggior parte dei miei affari, mi scrive che al desiderio ch'io ho, che camminino in luce quelle fatiche già fatte da mio padre mentre visse, in materia della prospettiva pratica, ora si apparecchia comodissima occasione perchè V. S. molto reverenda, per servizio pubblico non si sdegnerà di mettersi quella spesa che a me di presente sarebbe di qualche scomodo; e di più darle quella chiarezza che a me senza dubbio conosco che sarebbe impossibile, ecc. ».

Fra i molti documenti riportati in appendice nel volume pubblicato a Bologna nell'anno passato dal prof. Angelo Gatti col titolo: « La Basilica

di S. Petronio », vi si legge quello conservato nell'Archivio della Fabbriceria petroniana e che porta la data dell'anno 1646. Esso è una relazione presentata ai Signori Presidenti e Fabbriceri della R. Fabbrica di S. Petronio da Guido Antonio Costa per il motivo: « Sentendo vertire fra gli architetti della Fabbrica di S. Petronio dispareri e differenze di non poco rilievo, causa che fa restar sospetto l'animo di tutti m'obbligò a dirne il mio parere sopra di quelle, mosso non per altro zelo del ben pubblico e di questa r.ma Fabbrica.

« Principale motivo di questa preoccupazione pubblica si è l'altezza ordinata troppo elevata delle vôlte da costruirsi sulla navata principale ».

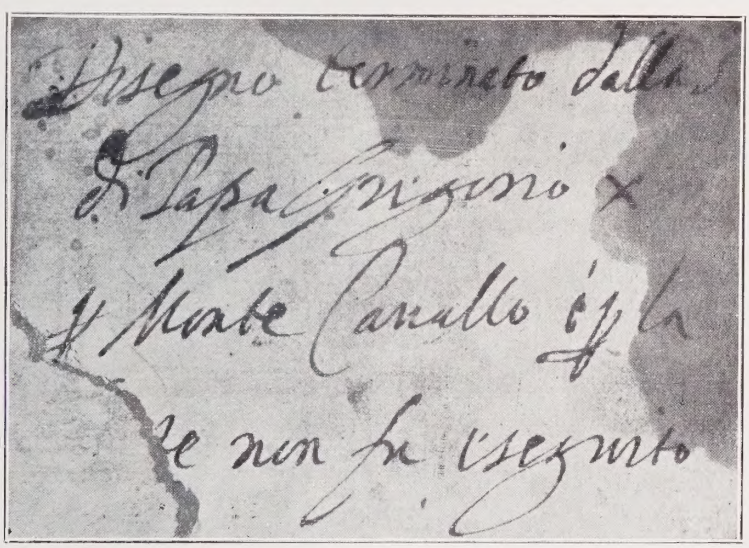


Fig. 11.

In detta relazione il Costa riferendosi ad altri documenti, che riguardavano giudizi su tale argomento dati in un lungo svolgere d'anni dopo la iniziata costruzione, soggiunge: « anche lui saria concorso nel parere dei più eccellenti ingegni de' nostri secoli, fra quali: Giulio Romano, Raffaello, Leon Batta Alberti, Antonio Sangallo, Sansovino, Baldassarre Peruzzi, Fontana, Giacomo della Porta e Ottavio Mascarino, il quale, al pari dei suoi predecessori consultati, dà il parere fissando l'altezza delle vôlte a piedi 104 ».

Questo volli trascrivere dal Baldinucci per riguardo al figlio del celebre Vignola e dall'erudita opera del prof. Gatti per S. Petronio, a dimostrazione della buona fama come architetto dal Mascarino guadagnata nella pubblica opinione di Bologna, di Roma e di altre città, rafforzata dal sapersi quale onorifico posto occupasse presso la Corte pontificia e da giustificare le domande del suo giudizio e della sua opera nell'occasione di lavori a non pochi dei principali monumenti d'Italia e a edifici di illustri persone. Così si spiega come fra i molti disegni lasciati da lui, vi siano quelli riferentisi alla Cattedrale di Orvieto, al Duomo di Frascati, alla

Rocca di Civitacastellana. In Roma agli studi per il prospetto della Basilica Vaticana, per la chiesa e l'ospedale di Santa Marta, per le chiese di S. Spirito de' Spagnuoli in via Giulia, della Trinità de' Pellegrini, dei palazzi del Card. di S. Sisto (Filippo Boncompagni nepote del papa), di Gabrielli, dei Negri, di Petrignani, del marchese di Riano, del Card. dei SS. Quattro, e per edifici a rendere più abitata e decorosa, dopo l'esempio del palazzetto di papa Gregorio, la strada del Colle Quirinale alla Porta Pia, per gli edifici Bandini, Mattei e Noviziato de' Gesuiti. In Bologna per la vecchia cattedrale di S. Pietro, per l'importante gruppo degli edifici sacri di S. Stefano, disegni e piante per le case e i palazzi dei Boncompagni, dei Barbiano, del Card. Paleotti, del Facchinetti, Musotti ed altri. In Milano, a Pavia, a Faenza, a Camerino, a Gubbio, ecc.

Pur troppo non è stato sciolto da ogni dubbio il quesito: se i suoi avi, se uno dei genitori, e l'Ottaviano stesso, provenissero da una famiglia che si fosse chiamata *de' Nonni*. Se le mie ricerche mi hanno condotto a sapere che tale cognome si rinviene nella Romagna, in Faenza, in Imola e perfino in qualche vivente abitante di Bologna; per la speciale cortesia e ben nota competenza di cose d'arte del sig. cav. Gaetano Ballardini di Faenza, risulterebbe dai registri della podesteria nell'archivio comunale dello stesso Casal Fiuminese, patria de' genitori del nostro artista, che per il corso di anni diciotto, cioè: dal 1478 sino al 1538, in detto paese vi erano famiglie che avevano il cognome de' *Mascarini* e *Mascharini*, come altre molte che si cognominavano *dei Nonni* e *de' Noni*. Dopo ciò noi possediamo, per annotazioni regolarmente trascritte, quanto ci permette ritenere che Ottaviano nell'epigrafe scrittasi, egli non dicesse cosa del tutto improbabile, nè punto fantastica; come al contrario può sembrare quanto dello stesso argomento scrisse il Bertolotti, supponendo che il nostro artista si fosse voluto anche chiamare de' Nonni per allusione ad una sua antica origine romana.

Termino questo mio studio esprimendo la mia soddisfazione d'avere potuto portare modestamente un tributo di onore ad un artista che si distinse in un'epoca in cui l'arte bolognese prese il suo maggiore svilippo dal favore di un papa conterraneo, seppe dalle glorie iniziate in patria dai valorosi Pellegrino Tibaldi e Nicolò degli Abbati, rifulgere in Roma per le belle virtù, la forte operosità e la multiforme genialità di altri artisti, e in questa città raggiungere il maggior trionfo coi Caracci nella sontuosità e grandiosità del palazzo de' Farnesi.

L'Accademia di S. Luca accetti una mia preghiera, faccia apporre entro la propria chiesa di Santa Martina una lapide, che ricordi in questa avere avuto sepoltura un altro suo degno socio. In tale modo, senza derogare il modesto, anzi *umile* desiderio dal Mascarino stesso manifestato, pur rievocando quanto egli valse ed operò in arte, sia conferma che: *in Roma gli artisti vivon sempre.*

RAFFAELLO OJETTI.

IL CAGNACCI E " LUCREZIA ROMANA „

NESSUNO dei molti biografi d'artisti, fioriti nel seicento, ha scritta la vita di Guido Cagnacci, e nessuno dei moderni compilato l'elenco delle sue opere [1].

Dell'una e dell'altra cosa è stata cagione l'aver il Cagnacci passato la seconda parte della sua vita all'estero ed esser morto lontano dalla patria e dai biografi, il che conferma anche una volta che gli assenti han sempre torto!

Ad ogni modo, intorno alla sua vita (almeno alla prima parte, ossia alla parte italiana della sua vita) ha con qualche cura raccolto documenti, sulla metà circa del settecento, il pittore riminese Gian Battista Costa. Ma poco o nulla si sa dei lunghi anni trascorsi dal Cagnacci in Vienna e delle opere compiutevi, perchè nessuno di là se n'è occupato, e non credo che nessuno di qua intenda recarsi e rimanere qualche tempo nella capitale dell'Austria per dar fondo a simile argomento! Sono ricerche, queste, che si compiono quando il loro campo è vicino e circoscritto: perchè viaggi e spese e fatiche si possono sostenere se si tratti di Leonardo, di Michelangelo o d'altri gloriosi ingegni... mentre esporsi a disagi per Guido Cagnacci, sarebbe imitare il cacciatore, deriso da Dante,

che dietro l'uccellin sua vita perde!

Intendiamoci però: non è da pensare per questo che il Cagnacci sia uno spregevole pittore, chè all'incontro è pittore ragguardevole; ma, come lui, in Italia ce ne sono cento, fors'anche duecento se non più, e, nella scuola bolognese cui appartiene, non è da mettere coi maggiori come sarebbero i Carracci e Domenichino, Guido Reni e Guercino... e nemmeno con l'Albani o il Tiarini o il Cavedoni. Egli può stare con Simone da Pesaro, con Lucio Massari e con Lionello Spada, artisti notevoli sempre, e qualche volta, se si vuole, anche ammirevoli, ma di terz'ordine.

D'altra parte, non mi sento in grado d'affermare ch'egli abbia seguito un preciso ideale artistico ed avuto un ben definito carattere artistico. Se le

[1] Il cenno sul Cagnacci pubblicato nell'*Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* (V, 505-506), oltre ad esser brevissimo, appare affrettato e contiene diverse inesattezze.

opere che gli si attribuiscono nelle gallerie d'Europa sono veramente sue, dovrei dire di no; dovrei anzi dire che se accostava Guercino abbuiava e tempestava la sua tavolozza; se accostava Guido Reni la schiariva e levigava sino alla mollezza; se andava a Venezia si metteva in pompa, se tornava in Bologna, si dava all'umiltà, e, se incontrava Michelangelo da Caravaggio, senz'altro alla brutalità. Nella chiesa, potrebbe dire qualcuno,

co' Santi ed in taverna co' ghiottoni!

Senonchè, anche ammettendo qualche sua incostanza, io penso che a lui siano stati assegnati dipinti d'almeno dieci o dodici pittori, tanto riesce impossibile metter d'accordo i quadri che gli si attribuiscono. Ad esempio qui in Roma, la Sibilla Borghese non può accostarsi al Sansone della Galleria Doria, nè il Sesto Tarquinio che violenta Lucrezia dell'Accademia di S. Luca alla Maddalena di Palazzo Spada. Questi quattro quadri sembrano addirittura di quattro mani diverse, e m'induce a ritenere che lo siano il fatto che, all'incontro, tutti i dipinti sicuri del Cagnacci, sicuri perchè firmati da lui o provati da documenti, rivelano su per giù uno stesso carattere pittorico.

Intanto dall'aver considerate come sue tante svariate pitture è derivata una così strana e contraddittoria rissa di apprezzamenti, da lasciare storditi. Il Lanzi lo chiamò « diligente, corretto e delicato pittore » [1] e l'Algarotti pittore di gran colorito, gran forza e grande naturalezza [2]. Gian Pietro Zanotti disse un suo quadro « tenero e naturale al sommo, e non duro e affettato » [3]; un altro dipinto il Malvasia chiamò « capriccioso » [4]; un altro il Venturi accusò « d'ispirazione guidesca, di esecuzione fumosa, vuota, liscia e rotondeggiante » [5]; un altro il Jacobsen proclamò guercinesco « voluttuoso, splendido nelle tinte » [6]. E tutti, si creda, avevano ragione di fronte al quadro o ai quadri ch'eran loro spacciati per di Guido Cagnacci. Il Padre Sebastiano Resta, guardando diversi lavori, cercò di conciliare le diverse impressioni, e scrisse: « Il Cagnacci ha variato assai ne' suoi modi, dipingendo a lume, ma sempre su 'l naturale. Ha fatto cose ordinarie, cioè strapazzate, e altre straordinarie e maravigliose ». Poi attribuendogli una testa di puttino, come se non bastassero i vari caratteri già attribuitigli, lo accostò anche a un maestro lombardo fiorito nel Cinquecento! « Dubitai, disse, che questa testa non fosse d'un nostro lombardo chiamato Vincenzo Levizario [Lavizzaro] stupendo ritrattista, che dipinse mio padre tutto intiero con arme, libri, liuto ecc., e fece i ritratti de' Borromei ragazzi, ma questo pittore era più schietto e di minori tinte; onde dico, che è sicuramente di Guido Cagnacci. » Quindi, procedendo, soggiunge che il Cagnacci imitava il Correggio:

[1] *Storia pittorica della Italia* (Pisa, 1816), V, pp. 119-120.
[2] Francesco Algarotti, *Opere scelte* (Milano, 1823), III, pp. 265-268.
[3] *Storia dell'Accademia Clementina* (Bologna, 1739), I, p. 306.
[4] *Felsina pittrice* (Bologna, 1844), II, p. 141.
[5] *Il Museo e la Galleria Borghese* (Roma, 1893), p. 58.
[6] *La regia Pinacoteca di Torino* nell'*Archivio storico dell'Arte*, X (Roma, 1897), p. 138.

« Non dico già di quello stile correggesco della s. Mustiola della regina, la quale in una festa di Bologna fu esposta tra' quadri di Simon Pesarese, e quando Simone la vide correva matto per Bologna dicendo « Ohimè, che costui mi ha rovinato! » [1]

(Fot. Alinari).

Fig. 1. — Guido Cagnacci. *La Maddalena portata in cielo.* Firenze — Galleria Pitti.

Basta: come vedete, ce n'è per tutti i gusti, ciò che prova che i più che cento quadri, che gli sono per tutta Europa attribuiti, debbono essere ristudiati, il che potrebbe farsi ad agio e da molti. Perchè io temo che difficilmente verrà chi voglia consacrargli una monografia, quando non trovo chi nemmeno lo abbia nominato nella *Rassegna d'Arte*, nel *Bollettino d'Arte*, nella *Rivista d'Arte;* e veggo che, nei ventisette volumi dell'*Archivio storico dell'Arte* e dell'*Arte*, ossia in più che quindicimila pagine e in mezzo mi-

[1] Giovanni Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, III (Roma, 1759), pp. 345-346.

lione di nomi di artisti (molti naturalmente ripetuti) il suo appare soltanto, e per incidenza, una volta!

*
* *

Ma poichè egli è pittore che non merita l'oblio, lasciatemi ch'io (pur senza fede di rinfrancare qui quella « grandissima estimazione » ch'ei godette, come assicura il Lanzi) raccolga e riassuma le notizie che se ne hanno.

Alcuni lo dicono nato a Bologna [1]; altri a Castel Durante (oggi Urbania) [2] e altri ancora a Sant'Arcangelo di Romagna. Per conciliare le due ultime notizie, il catalogo della *Wallace Collection* l'ha detto nato a Castel Sant'Arcangelo [3] e Carlo Blanc ha portato Castel Durante vicino a Rimini, al posto di Sant'Arcangelo, dove, del resto, il Cagnacci è sicuramente nato. [4]

Di Castel Durante fu suo padre, ma questi si era già trasferito a Sant'Arcangelo, in qualità di donzello e trombetta di quel Comune, sin dal 1583 e là esercitò pure il mestiere del pellicciaio e prese in moglie certa Livia, dalla quale nacque Guido il 30 gennaio 1601. La sua fede di nascita esiste tuttora.

Passo al cognome. Tutti o quasi tutti scrivono: « *Guido Canlassi detto Cagnacci* ». L'Orlandi aggiunge che fu detto Cagnacci « per essere uomo obeso, barbuto e tozzo ». È certo invece che il cognome della sua famiglia e quindi di lui fu Cagnacci, così che è da scrivere « Guido Cagnacci detto Canlassi ». La sua fede di nascita reca Cagnacci e certo appena nato egli non doveva esser « obeso, barbuto e tozzo »! *Cagnacci*, del resto, recano pure i documenti relativi al padre e anteriori alla nascita di Guido, e quelli relativi alla costui sorella Virginia nata appena due anni dopo di lui: *Cagnacci*, infine, egli si firmò lungamente nei dipinti. D'altra parte non è vero che il Cagnacci fosse brutto ed avesse viso cagnesco sino a dar ragione di

[1] Abbé Richard, *Description historique et critique de l'Italie* (Digione, 1766) V, p. 185. Cfr. Giov. Cristofano Amaduzzi, *Notizie intorno all'articolo di G. B. Costa sui « Pittori riminesi »* nelle *Novelle letterarie pubblicate in Firenze*, XXIII (1767), cc. 326-330.

[2] Pellegrino Antonio Orlandi, *Abecedario pittorico* (Bologna, 1704), p. 241; Charles Blanc, *Histoire des peintres de toutes les écoles - Ecole bolonaise* (Parigi, s. a.); Appendice, pag. 38.

[3] *Provvisional Catalogue of the Oil Paintings and Water Colour in the Wallace Collection* (Londra, 1903), p. 16.

[4] G. B. Costa d'Arimino, *Lettere varie e documenti autentici intorno le opere e vero nome e patria di Guido Cagnacci pittore* nella *Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici*, del Calogierà, XLVII (Venezia, 1752), pp. 119-161. Vedi una larga notizia dello scritto del Costa nelle *Novelle letterarie pubblicate a Firenze*, XIII (1752), colonne 418-421; più brevi recensioni dello stesso si hanno nelle *Memoires pour l'histoire des sciences et beaux-arts* (Trevoux, 1753) I, p. 181 e nei *Nova Acta Eruditorum* di Lipsia del 1753, pp. 187-188. Cfr. anche Raffaele Daltri, *Orazione sull'amore della patria* (Cesena, 1808), pp. 31-32, e Marino Marini, *Si risponde ai quesiti proposti alla Comune di S. Arcangelo città nella Legazione di Forlì dalla Deputazione pei monumenti a Metastasio, a Visconti, a Pinelli* (Roma, 1842), p. 23, e *Memorie istorico-critiche della città di Santo Arcangelo* (Roma, 1844), pp. 124-125. Le ultime tre pubblicazioni esaminai per la cortesia del dott. Carlo Piancastelli.

un tal soprannome. Il Costa anzi afferma che l'autoritratto, esistente a' suoi tempi in casa del conte Battaglini di S. Francesco, lo mostrava « uomo bensì robusto e ben complesso, ma di faccia aperta e buona fisonomia! »

Un bel giorno egli trovò spregevole quel peggiorativo di cane, e, cercando di nobilitarlo un poco lo mutò in Canlassi, e pare anche che al nome di Guido aggiungesse Baldo. Il Costa suppose che tal cambiamento avvenisse in Venezia intorno al 1650, e racconta: « Il signor Antonio Baldini uomo di fede integerrima e cittadino tra' primi di S. Arcangelo, ora vivente, dice aver inteso dal sig. Giovanni Pedroni suo zio materno raccontarsi che essendo esso, insieme col dott. Nicolò Bartoli, andato in Vinegia per diporto intorno all'anno 1650, era in quel tempo colà il pittore Guido, e avendo essi voluto andare a salutarlo come paesano, stentarono molto a trovare la casa dove abitava, e dopo averla trovata, chiesto del signor Guido Cagnacci da S. Arcangelo, alcuni giovani di lui scuolari risposero che ivi abitava il signor Canlassi pittore bolognese e non il sig. Cagnacci da S. Arcangelo, onde credendo essi di avere preso sbaglio, mentre stavano per partirsi sopraggiunse Guido che era fuori, e il riconobbero pel vero Cagnacci. »

Debolezze, dunque, se non piccole vanità di volersi svillanire nel nome come nelle vesti! E dal racconto si cava pure ch'egli teneva a farsi credere nativo della grande e famosa Bologna, anzichè del piccolo e remoto S. Arcangelo, non ancora conosciuto come più tardi, dopo aver dato i natali al Papa che soppresse i gesuiti!

Ma il cambiar vesti, nome e patria non gli tolse dal rivelare l'ignoranza in cui era rimasto, forse per causa d'essersi dato a dipingere prima che a leggere e a scrivere.

Certo a leggere e a scrivere, anzi a leggere male e a scrivere peggio, imparò tardi. Giampietro Zanotti diceva al Costa il 28 luglio 1742: « Saranno quattro o cinque giorni che un mio amico mi disse di avere alcune lettere scritte a suo nonno da Guido Cagnacci. Io chiesi di vederle e l'amico non solamente me le ha fatte vedere, ma me ne ha fatto dono e l'ho molto gradito perchè le ho riposte con moltissime altre che io ho d'eccellenti pittori. Le lettere sono quattro e tutte quattro in questa guisa sottoscritte *Guido Baldo Canlassi*. La prima è scritta uno degli ultimi giorni del 1660 e l'altre del 1661, e parla in esse di molti quadri che fa per l'imperatore e per la corte e dei regali che ne ha. Tutte sono in data di Vienna e dirizzate a Venezia al signor Francesco Gionima [1]. Elle sono scritte pessimamente, e se avesse dipinto così, guai a lui! » Il Zanotti più tardi preferì allo stamparle mandarle in dono al Costa, e questi, mostratele a Giovanni Bianchi, a sua volta n'ebbe il consiglio di non pubblicarle « perchè il Ca-

[1] Dunque il donatore delle lettere fu un nipote di Francesco Gionima, ossia un figlio di Simone. Costui ebbe quattro figli: uno di nome Luigi, prete, pittore ed oratore; il secondo Antonio, pur pittore; il terzo, Ferdinando miniaturista, e l'ultimo francescano. Antonio morì nel 1732. Gli altri tre vivevano ancora nel 1742 e non è possibile dire quale di loro comunicasse le lettere del Cagnacci al Zanotti. Ma poco importa! Vedi GIAMPIETRO ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina*, II, p. 72.

gnacci — così il Bianchi — non aveva fatto quello studio nella letteratura, che aveva fatto nella pittura, onde la pubblicazione di tali lettere servirebbe piuttosto di noia al leggitore e talora anche di nausea, non tanto per la rozzezza con la quale furono scritte, come osserva il signor Giampietro Zanotti, quanto per la mordacità colla quale in esse nota il cavalier Liberi suo emolo. » Conclude: « Basta che serbiate queste lettere appo di voi in testimonio della verità! » [1]

Purtroppo ora sono smarrite, e così quel gruppo di pedanti, sopraffatti da scrupoli senza ragione, ci ha fatto perdere qualche interessante notizia sulla vita e sulle opere del Cagnacci in Vienna. Solo l'Algarotti cui il Costa le mostrò, ne riprodusse due brani. Le quattro lettere, egli scrive, « di sua mano... sono ben lontane dallo stile di quella che al conte di Castiglione scrive il divino Raffaello, grossolane, scorrette, piene di villa..... In esse mostra un grand'astio contro il Boschini, il cui libro chiama libro di sardelloni, e contro il cavalier Liberi, con cui aveva dovuto avere una qualche crudel gara durante il suo soggiorno in Venezia [2] — *Io non posso più vinire fatte pascha, perchè S. M. Imperiale à voluto che io li promette di far un quadro di S. Maria Madalena pentita con quattro figure intire con li piedi, dove che io non sapendo far li pieti* [qui allude ironicamente a un'accusa fatta a lui dal Liberi], *sarà meglio che il cavalier Libero li venga farli lui* — Così in una lettera. In un'altra dice che *i suoi malevoli hanno ordine di farsi chiamare il divino Pietro Libero avendo fatto un quadro che per me non vi è nessuna cosa buona e valerìa più fosse imprimita. La tavola è la virtù sollevata e discaccia il vizio. Se lui voleva fare bene, dovea fare il vizio un Ebreo, un Luterano, un turco, ed uno Ateista. Così avrebbe fatta la vera Nolochia* » [3].

*
* *

Ed ora disponiamo un po' cronologicamente le notizie biografiche che si hanno di lui.

Nato nel 1601, egli trovò i primi insegnamenti in patria o nella vicina Rimini.

Dice il Costa: « A S. Arcangelo si vedono alcune pitture da lui fatte nell'età giovanile, delle quali qual si sia provetto e buon pittore potrebbe compiacersi. » E continua: « Adulto passò in Bologna nella scuola di Guido Reni. Indi si trasferì in Venezia dove apparò quel suo maraviglioso colorito massimamente nell'impasto delle carnagioni » [4].

[1] Costa, *Lettere varie* cit., p. 122.

[2] Il libro cui il Cagnacci alludeva era *La carta del navegar pitoresco* pubblicato da Marco Boschini in Venezia, proprio nel 1660. Ed è naturale ch'ei lo disprezzasse perchè, mentre egli non vi era nominato mai, il Liberi, suo rivale, v'era nominato infinite volte (pp. 44, 492-498, 565, 568, 618, 653) e chiamato « un cavalier che tutto il mondo onora » (p. 653), « d'ogni gloria degno » (p. 492).

[3] *Opere scelte,* III, p. 267. Invece di *Nolochia* è forse da leggere *Molochia* da *Moloch* divinità degli Ammaniti e dei Moabiti, alla quale si sacrificavano vittime umane.

[4] Costa, *Op. cit.,* p. 125. Cfr. Malvasia, *Felsina pittrice* cit., II, p. 58 e Fr. Algarotti, *Op. cit.,* III, p. 266.

Tornato da Venezia a Bologna, vi si fermò qualche tempo e pare che facesse bizzarrie. Fra l'altro il Zanotti raccontava: « Quand'io era giovine ho conosciuto alcuni vecchi che avevano avuta amicizia col Cagnacci, e diceano che seco si conduceva sempre una giovanetta vestita da uomo e che sembiante facea di essere un suo servitore, e diceano che da questa ricopiava quante femine facea. » [1] Nel 1634 si trasferì a S. Arcangelo e nel 1635 a Rimini, dove fece andar pure la sua famiglia [2] e dove rimase a lungo lavorando per diverse chiese e per diversi committenti prossimi e lontani.

(*Fot. Giani*).

Fig. 2. — Guido Cagnacci. *I martiri del Giappone* — Rimini — Palazzo Comunale.

Sembra che in seguito fosse di nuovo a Bologna e a Venezia. Certo a Venezia era nel 1650, ed è da pensare che là si trovasse ancora quando Leopoldo, divenuto imperatore d'Austria nel 1657, lo chiamò alla sua Corte di Vienna.

Disse Francesco Garampi al Bianchi: « Il Cagnacci non volle andare così subito, come altri avrebbe fatto, ma indugiò del tempo ad andarci, adducendo curiosamente che i suoi affari l'impedivano, onde da questo il genio bizzarro di questo nostro si riconosce. » [3] Comunque fosse, s'è visto che a Vienna era nel 1660.

Che cosa poi vi operasse non so. Marino Marini afferma che « dipinse l'imperiale palazzo » [4], ma l'affermazione non trova conforto in notizie

[1] Costa, *Op. cit.*, p. 136.

[2] Costa, *Lettere varie* cit., p. 158; Carlo Tonini, *Rimini dal 1500 al 1800*, Part. II (Rimini, 1888), pp. 255-257.

[3] Costa, *Op. cit.*, p. 121.

[4] *Memorie istorico-critiche* cit., p. 125.

(Fot. Giani).

Fig. 3. — Guido Cagnacci. *La Vergine con sant'Andrea Corsini e le sante Teresa e Maddalena de'Pazzi* - Rimini — Chiesa di S. Giovanni Battista.

sicure, e il Costa si limita a dire che Leopoldo « l'ebbe in grandissima stima e il protesse con particolare liberalità, finchè ottuagenario ivi terminò i suoi giorni l'anno 1681 e nell'antica chiesa dei PP. Agostiniani Scalzi ebbe il suo cadavere onorevole sepoltura. »

*
* *

Fra i cento dipinti, indicati dalle storie dell'arte, dai cataloghi e dalle guide, come opere del Cagnacci, ne ho preso in esame alcuni che, per documenti ineccepibili o per recare la firma dell'artista, risultano di una sicurezza assoluta. Avrei voluto vedere o rivedere anche quelli che si trovano, in simili condizioni d'autenticità, all'estero, come la *Mater dolorosa* di Monaco di Baviera, il *san Girolamo* e la *Maddalena penitente* di Vienna, ma oltre che non agevole, ho pensato che il numero di quelli studiati è assolutamente sufficiente a farsi un'idea del pittore. Li ricordo qui:

s. Maria Maddalena portata in cielo da un angelo, nella Galleria Pitti a Firenze [1];

la Madonna col Bambino fra i santi Francesco, Giovanni Battista e la Maddalena, nella chiesa della Colonnella presso Rimini;

i martiri del Giappone nel Palazzo Comunale pur di Rimini [2], e, nella stessa città, *la Vergine con sant'Andrea Corsini in gloria e, sotto, le sante Teresa e Maddalena de' Pazzi*, bellissima tela in S. Giovanni Battista [3];

sant'Eligio e Gesù giovinetto che aiuta san Giuseppe nell'arte del falegname, nella Collegiata di S. Arcangelo [4];

il *san Francesco Saverio* nella chiesa di S. Girolamo a Ravenna [5];

il *san Valeriano* e il *san Mercuriale* della Pinacoteca di Forlì [6];

e, finalmente, il *sant'Antonio da Padova che predica*, nel Duomo, pur di Forlì, quadro che in passato piacque tanto che se ne fecero diverse copie, or' a mezza figura, or della testa soltanto, in che specialmente s'esercitò Giovanni Petrelli detto Giovannone da Forlì, il quale ne fece moltissime « che sembravano tutti originali » e ch'ei si recava, come racconta il Malvasia, a vendere in Bologna [7]. Ma Francesco Algarotti volle la copia della

[1] Giampietro Zanotti citato dal Costa, *Lettere varie* ecc., p. 135. Se ne trova una copia o ripetizione nella Galleria di Monaco di Baviera.

[2] Se ne vede una ripetizione nella chiesa di S. Francesco Saverio ora Suffragio di Rimini.

[3] Luigi Tonini, *Guida illustrata di Rimini* (Rimini, 1893), pp. 58, 90, 117 e 119.

[4] Costa, *op. cit.*, p. 129.

[5] Francesco Beltrami, *Il forestiere istruito delle cose più notabili di Ravenna* (Ravenna, 1783), p. 42.

[6] Questi due dipinti « adornavano anticamente la cappella della B. V. del Fuoco, poi vennero appesi in fondo alla Cattedrale sopra il Battistero, e per ultimo furono posti nelle pareti che chiudevano gli spazii delle navate minori ai lati della porta maggiore nel vecchio Duomo; passando poi nella Pinacoteca l'anno 1851. » Filippo Guarini, *Notizie storiche e descrittive della Pinacoteca comunale di Forlì* (Forlì, 1874), pp. 43 e 110.

[7] *Felsina pittrice*, II, p. 103. Molte di queste teste passano per originali. Vedi E. Calzini e G. Mazzatinti, *Guida di Forlì* (Forlì, 1893), pp. 27, 37 e 75.

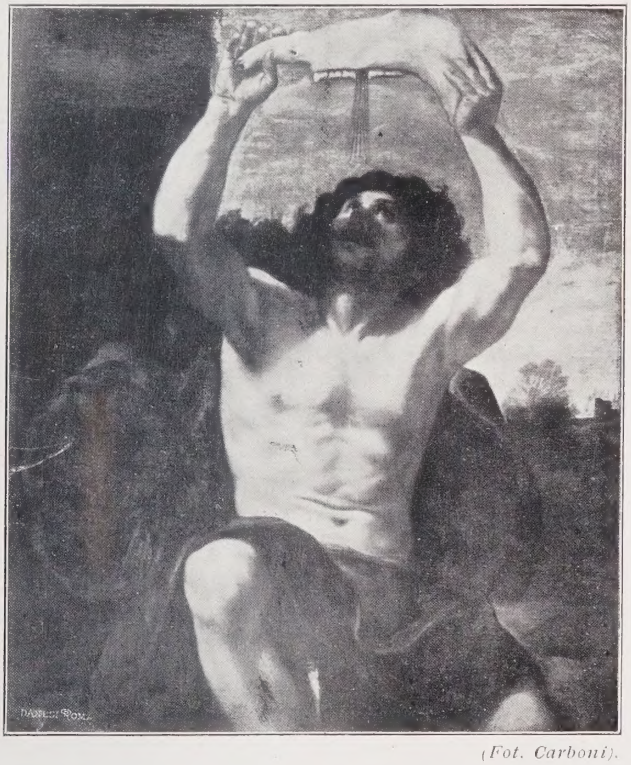
figura intera e la fece eseguire da Mauro Tesi per la grande ammirazione che aveva di quel dipinto, onde scriveva al Mariette: « Non creda già ella che sia una qualche gran moltitudine di figure, molti gruppi che contrap-

(*Fot. Canè*).

Fig. 4. — Guido Cagnacci. *S. Antonio che predica* — Forlì — Duomo.

pongano l'un l'altro con un qualche strano partito di lume nel gusto di Rembrante, o che il quadro sia di uno di quei maestri del cui nome è piena l'Europa. Il quadro è di Guido Cagnacci, e consiste nella sola figura di un s. Antonio che predica. È appoggiato al parapetto di un pulpito aperto dinanzi, che ha sembianza di un poggiuolo senza balaustra; sicchè si vede anche la figura dal mezzo in giù. Il quadro che, secondo ancona, è piuttosto

lunghetto, non è istoriato da altro che dalla figura del Santo, da uno Spirito Santo che gli è sopra la testa, dal suo bastone, dal libro e dal giglio. E il campo rappresenta le arcate di una chiesa. È cosa di una verità e di una semplicità che innamora. Pochi quadri ho veduto che figurino il vero così vivamente, come fa questo, e tengano così fortemente attaccato lo spettatore. È colorito che meglio non si può. E l'orizzonte della pittura passa giustamente per l'occhio di chi sta a guardarla ritto in piedi sul piano della chiesa; il che, senza



(*Fot. Carboni*).

Fig. 5. — Guido Cagnacci. *Sansone* — Roma — Galleria Doria.

dubbio, contribuisce non poco all'inganno. La faccia del Santo è bella insieme e divota. Appoggiato, come io le diceva, sul parapetto del pulpito, sta in atto d'argomentare, tenendo il terzo dito della mano manca tra l'indice e il pollice della destra; e quasi si potrebbe dire di lui ciò che di Aristotile dice il Bernio:

> Ti fa con tanta grazia un argomento,
> che te lo senti andar per la persona
> sino al cervello e rimanervi drento. » [1]

Ho cercato pure nella Galleria Colonna il David, che Luigi Lanzi chiamava « grandioso » ed « uno de' più be' pezzi » della cospicua raccolta [2];

[1] *Opere scelte*, III, pp. 265-266 e 281. V. anche Malvasia, *Felsina pittrice*, II, p. 58.
[2] *Storia pittorica* cit., V, p. 120.

ma ora, con tutto che il Noack [1] ve lo dia ancora per esistente, esso n'è partito da più che tre quarti di secolo, e si trova nell'Eremitaggio di Pietroburgo [2].

(Fot. Alinari).

Fig. 6. — Giovanni Bilivert. *I doni del Tobiolo rifiutati dall'angelo.*
Firenze — Galleria Pitti.

Ma veggo, contro quanto avevo promesso, ch'io m'indugio a trattare dei singoli quadri del Cagnacci. Mi fermo quindi a una prima conclusione.

[1] *Lexikon* cit., V, p. 505.

[2] Il quadro è registrato nel *Catalogo dei quadri e pitture esistenti nel Palazzo dell'eccellentissima Casa Colonna* edito in Roma nel 1783 (a p. 22, num. 128), e non lo è più

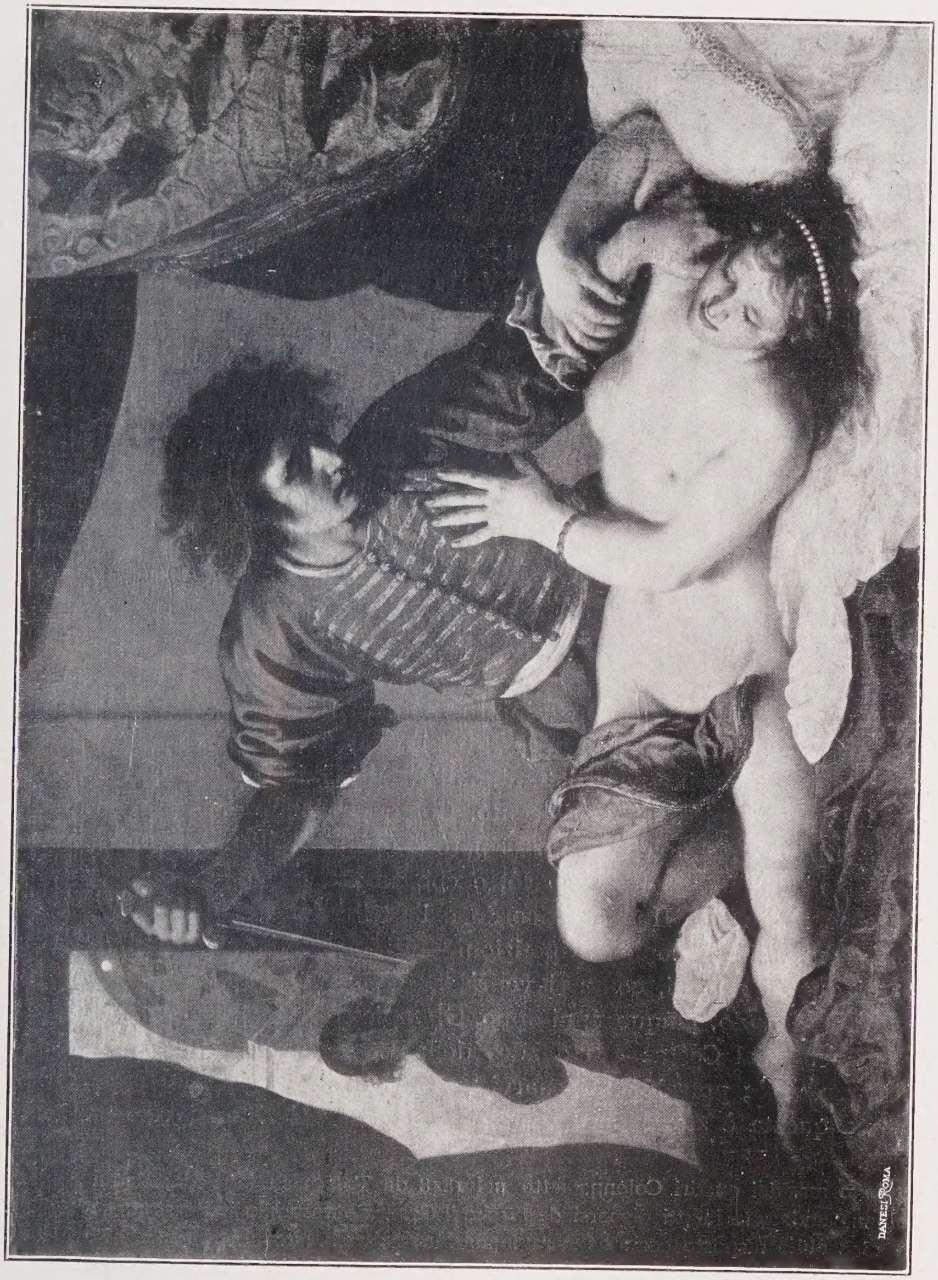


Fig. 7. — Giovanni Biliverti. *Sesto Tarquinio violenta Lucrezia* — Roma — Accademia di S. Luca. (*rot. Carboni*).

Nei dipinti da me esaminati si avvertono: disegno largo, senza mollezza; colorito denso, su toni di seppia, scosso appena da qualche chiaro; carni pallide e giallastre; vesti semplici per non dir dimesse. Mai, all'incontro, note violenti e stridule di colore e nemmeno note di languida soavità « con perdimenti di lume », così comuni agli allievi di Guido Reni, come il Gessi, il Sementi e tanti altri. Io non nego che qualche quadro giovanile possa aver rivelata l'influenza di quel maestro; dico solo che nei quadri sicuri suoi non si riesce a vederla, così che mentre ritengo che suo sia il possente *Sansone* della Galleria Doria, stento a credere sua la *Sibilla* della Galleria Borghese e la cosidetta *Beatrice Cenci* della Galleria Barberini, che io stesso gli attribuii, quando avevo in mente tutt'altro Cagnacci. E si badi: già nella metà del secolo XVIII il Zanetti aveva convenuto essere il Cagnacci differente dal Reni, e il Costa aveva scritto: « Può francamente asserirsi che le migliori cose di Guido Cagnacci sono di maniera *totalmente* diversa da quella di Guido Reni. » [1]

S'è visto, infine, come il Jacobsen abbia detto un suo dipinto « guercinesco » aggettivo bene appropriato, da estendersi, secondo me, a quasi tutte le altre opere del Cagnacci indicate, le quali sono, per intonazione e per esecuzione, veramente *guercinesche*. Senonchè, non deve sfuggire che al Cagnacci giunse pure l'influsso di Michelangelo da Caravaggio, che scorgesi su tutto nel quadro della chiesa riminese di S. Giovanni Battista, col suo lampo serrato d'ali e di soggoli bianchi sul nero temporalesco dei fondi.

*
* *

Ed ora, passando al celebre dipinto rappresentante *Sesto Tarquinio che violenta Lucrezia*, dirò subito che quadro più lontano, per disegno, per colorito, per sentimento, sino per costumi, dall'arte di Guido Cagnacci, è difficile trovare in tutta la pittura del Seicento. Come e donde sia provenuta la singolare attribuzione non so dire. È però da notare che nessuno degli storici dell'arte del suo secolo ne parlò, e che ancora per un buon terzo del seguente se ne tacque. Il primo ricordo e l'attribuzione al Cagnacci, d'uno dei tanti esemplari — o copie o ripetizioni — di quel dipinto, si trovano in un elenco di quadri esposti, come si vedrà, a Roma nel 1736. Poi a lui ne assegna un secondo, cinque anni dopo, Giampietro Zanotti, scrivendone con qualche mistero al Costa: « Il quadro della Lucrezia stava in casa Isolani, ma più non vi è; potrebbe ritornarvi, ma nol credo; egli però sta in Bologna, ma questa è storia da lasciar da parte. » [2] Il Zanotti ricorda sem-

nel catalogo ms. dei quadri Colonna fatto nel 1848 da Tommaso Minardi. Alcuni dipinti dei Colonna andarono infatti dispersi dopo che il Gran Contestabile nel testamento del 18 giugno 1818 ebbe disposto così: « Per ragione di legato ed in altro miglior modo lascio alla particolare fiducia degli infrascritti miei esecutori testamentari la Galleria dei quadri, statue, marmi e tutti i mobili e masserizie dell'appartamento contiguo al piano della Galleria e cioè, incominciando dalla sala, anticamera, cappella e retrocamere fino a tutta la suddetta Galleria nel modo come si troverà e senza gli oggetti, dei quali ne avrò disposto. »

[1] *Lettere varie*, pp. 126 e 135.

[2] COSTA, *Lettere varie*, p. 135.

plicemente il *quadro della Lucrezia* senza descriverlo; però sull'episodio rappresentatovi non è da dubitare perchè G. B. Costa soggiunge che in esso « il nostro Guido con somma diligenza pinse Lucrezia quando da Tarquinio viene minacciata di morte. » [1] Il dipinto, come prevedeva il Zanotti, non tornò più in casa Isolani, quantunque il Lanzi nel 1789 ve lo ritenesse ancora. Infatti Luigi Crespi parlando di Emilio Taruffi e della sua grande capacità a copiare, ventott'anni dopo l'accenno del Zanotti, scrisse che una copia da lui fatta della Lucrezia di Guido Cagnacci « *già posseduta* da casa Isolani » si trovava nella Galleria Zambeccari [2].

Questa copia del Taruffi che Carlo Woermann, per errore, ritiene quella conservata nella Galleria di Dresda [3], esiste tuttora a Bologna, nella R. Pinacoteca, precisamente tra i quadri derivati nel 1881 dalla raccolta Zambeccari [4].

Ma dove andò il dipinto di casa Isolani? Forse, dapprima, nella quadreria Boschi, nel cui inventario, fatto nel 1777 dal pittore Giuseppe Becchetti e depositato nell'Archivio Notarile di Bologna, si legge « *Lucrezia romana, di Guido Cagnacci, L. 2500* » [5], e in seguito in casa dei marchesi Malvezzi Campeggi, dove, credo, esiste tuttora.

La copia del Taruffi non è del resto che una delle tante, antiche e moderne, che si trovano. Delle antiche, una, ho detto, è a Dresda, un'altra a Budapest [6], una terza a Londra nella Wallace Collection [7], e altre ancora se ne indicano a Kassel e a Madrid [8]. In Italia, oltre quelle ricordate, se ne hanno una nella sala dell'Amministrazione dell'Ospedale Maggiore di Milano, una nel depositorio delle Gallerie di Firenze, una presa alla vendita Gagliardi da Pasquale Addeo e ceduta all'antiquario Avolio, ed una che si trovava recentemente, e forse si trova ancora, presso l'antiquario Lizzani in via di Monte Brianzo. Altre ancora risultano dal *Dictionnaire des ventes d'art* del Mireur, messe all'incanto nel 1801 con la raccolta Hamilton, nel 1865 con la raccolta Pourtalès, e nel 1899 con una collezione anonima [9].

Comunissimo poi, tra 1850 e il 1880, divenne in Roma farne copia di su l'esemplare che si trova all'Accademia di S. Luca. Ne eseguì una Mariano

[1] *Op. cit.*, p. 127.

[2] *Vite de' pittori bolognesi* (Roma, 1769), p. 153.

[3] *Katalog der K. Gemäldegalerie zu Dresden* (Dresda, 1905), p. 375.

[4] Anacleto Guadagnini, *R. Pinacoteca di Bologna. Catalogo dei quadri* (Bologna, 1899), p. IX.

[5] Giuseppe Campori, *Raccolta di cataloghi ed inventari inediti* (Modena, 1870), p. 133.

[6] Gabriel de Térey, *Catalogue des tableaux anciens et modernes du Musée des Beaux-Arts de Budapest* (Budapest, 1910), p. 274.

[7] *Provvisional Catalogue* cit., p. 16.

[8] *Lexikon* cit., V, 505. Nei cataloghi delle Gallerie di quelle due città non se ne trova cenno, ma forse, trattandosi di copie, passarono nei magazzini.

[9] Vol. II (Parigi, 1902), p. 57. Nell'asta Pourtalès il quadro era descritto: « Une jeune et belle femme, couchée nue sur un lit richement orné, se débat contre un jeune homme armé d'un poignard. »

Fortuny intorno al 1858 e un'altra (ora nel Museo di Novara) Giuseppe Vanetti intorno al 1870. Una finalmente capitò nelle mani di Giovanni Piancastelli, il quale ricorda che appunto nel tempo indicato « la tela di S. Luca era una delle più ammirate e copiate, e tutti i negozianti ne vendevano copie grandi e piccole. »

(Fot. Anderson).

Fig. 8. — Giovanni Bilivert. *La moglie di Putifarre tenta Giuseppe*
Roma — Galleria Barberini.

*
* *

E donde è derivato il quadro dell'Accademia di S. Luca? Leandro Ozzola scrive che le fu dato in dono dal pittore Domenico Pellegrini, morto in Roma nel 1840, [1] ma dai documenti che lo riguardano, conservati nell'Accademia stessa, nulla assolutamente risulta e nulla nemmeno dalla carta di lascito. Altri ha ripetuto a me quanto riferisce Aristide Sartorio [2]. Lo avrebbe portato all'Accademia, senza cornice, nel 1842, una donna che poi non si sarebbe presentata più a ritirarlo. Infatti, nell'Accademia, notizie più antiche

[1] Leandro Ozzola, *Nota dei quadri che stettero in mostra nel cortile di S. Giovanni Decollato a Roma nel 1736* nell'*Archivio della R. Società Romana di Storia Patria*, vol. XXXVII (Roma, 1914), pp. 639.

[2] *Galleria di S. Luca* (Roma, 1910), p. XVIII.

non se ne hanno; anzi appare registrato per la prima volta nella *Guida* della Galleria stessa, edita nell'anno 1864 [1].

Nel 1736 « nel cortile della chiesa di S. Giovanni decollato in via Bocca della Verità, fra diversi quadri ne fu esposto uno così descritto: « Guido Cagnacci, un giovane con un pugnale in atto di voler uccidere una donna con altra figura in disparte, misura da 7 e 5 per traverso. » [2] Chiaro che si trattava di Sesto Tarquinio e di Lucrezia! Ma rimase tale dipinto in Roma sino ad approdare, circa un secolo dopo, all'Accademia di S. Luca?

E quale è l'originale? Degli esemplari, veduti da me, il migliore è certo quello dell'Accademia di San Luca; e sembra che quest'opinione sia la predominante pel fatto che i diversi cataloghi dànno gli altri esemplari sparsi da Pietroburgo a Madrid, da Londra a Budapest per copie, richiamandosi sempre a quello di Roma come all'originale.

Ma, sia questo l'originale o no, chi fu l'autore, del conosciutissimo quadro donde derivarono tante riproduzioni in pittura? [3]

Non certo il Cagnacci.

Il colorito del quadro non solo non è il suo, ma nemmeno bolognese e romagnolo. E vi si notano, all'incontro, una luce chiara e diffusa, nonchè l'uso di certi rosa e di certi gialli che il Cagnacci non usò assolutamente mai. Nè suoi sono i tipi signorili dei volti e nemmeno quel genere di tenda damascata che pende dalla lettiera e quel singolare costume di Sesto Tarquinio col corpetto turchino, con gli alamari o brandeburghi d'oro, che divertivano tanto l'Armengaud! [4].

E chi, alla buon'ora, non vede in tutto quel quadro la mano d'un seicentista toscano seguace del Cigoli e del Dolci? Chi non ve la vede nella tonalità generale, nel tipo gentile di giovane dai capelli elegantemente scarmigliati, dalla bocca e gli occhi ombrati, e in quella tenda e in quel corpetto, dal colore che piacque su tutto al Dolci, e nel costume fiorentino del servo?

E si badi: Julius Hübner, guardando l'esemplare di Dresda, pensò a Felice Ficherelli detto Felice Riposo fiorentino [5] e gl'ispettori delle Gallerie di Firenze guardando la copia del loro depositorio pensarono a uno scolaro di Matteo Rosselli.

Ma io da diversi anni ho l'occhio e il pensiero fisso sopra un altro artista.

[1] *Guida della Galleria della insigne e pontificia Accademia di San Luca in Roma* (Roma, 1864), p. 11. V. anche R. C. Wyndham, *Complète Guide of the Museums and Galleries of Rome* (Roma, 1904), p. 227. Il quadro, ad olio su tela, è alto m. 1,15 e largo 1,56.

[2] Ozzola, *Nota cit.*, pp. 639 e 657.

[3] Non conosco che una sola stampa, quella eseguita in rame da S. Rinaldi sotto la direzione di Francesco Rosaspina, e derivata forse dal dipinto esistente nella Galleria Zambeccari. Un esemplare, tirato a bistro, si trova tra le stampe delle RR. Gallerie di Firenze.

[4] *Les Galeries publiques de l'Europe – Rome* (Parigi, 1867). Cfr. G. Lafenestre ed E. Richtenberger, *La peinture en Europe – Rome* (Parigi, 1905), p. 132.

[5] Woermann, *Katalog* cit., p. 145.

Non è il Riposo, nè Matteo Rosselli, nè Francesco Curradi più densi di colore; non il Cigoli pittore più fresco ed armonico; non il Dolci, diverso di tipi, e su tutto, come si sa, di sentimenti. L'autore del nostro quadro è Giovanni Bilivert, figlio d'un fiammingo, ma nato in Firenze nel 1576 e mortovi nel 1644. Egli amava tal genere di soggetti e di costumi, nonchè l'abbondanza dei gioielli

Fig. 9. — Giuseppe Porta del Salviati.
Sesto Tarquinio e Collatino trovano Lucrezia al lavoro tra le sue donne
(da una stampa del 1567).

e la luce sparsa per tutto; e ne' suoi dipinti mostra i caratteri che troviamo in questo, dove si rivela lo scolaro del Cigoli non insensibile alle soavità di Carlo Dolci.

Nel suo quadro degli Uffizi, come nella ripetizione o copia della Galleria Barberini a Roma, con *la moglie di Putifarre che tenta Giuseppe*, vediamo la stessa tenda rosa a pieghe larghe e pesanti da trapunta; la trattazione semplice e grigia del fondo architettonico; e, nella donna, il tipo un po' veneziano, un po' « alla Paolo Veronese » con le mani dalle dita affusolate e lunghe con fossette marcatissime. Così nel quadro della Galleria Pitti, che rappresenta *il Tobiolo che offre doni all'angelo che li rifiuta* vediamo nella tunica del vecchio lo stesso turchino del corpetto di Sesto Tarquinio, nel giovinetto un consimile vestito seicentesco, e nell'angelo le stesse mani e la stessa testa dai capelli leggiadramente sconvolti, e lo stesso volto [1].

[1] Non può sorprendere che il Baldinucci non ricordi questo quadro. Egli stesso dichiarò di aver tralasciato di notare molti dipinti del Bilivert. Ha infatti frasi come queste

*
* *

Tutti i soggetti che potevano dare ragione a scolpire o dipingere qualche nuda procacità piacquero al Rinascimento a cominciare dallo scorcio del secolo XV, e, specialmente, ai barocchi. Lucrezia, quindi, in atto di ferirsi col pugnale il seno scoperto divenne tema prediletto ed ebbe il suo naturale riscontro in Cleopatra che del pari al seno scoperto accosta ed attacca l'aspide tortuoso. Il numero di quadri accoppiati, con quei soggetti, fu perciò notevole nel cinquecento e crebbe a dismisura nel seicento anche perchè presentava il contrasto drammatico e sentimentale di due belle e fiorenti donne che si davano la morte. L'iconografia lucreziana s'assottiglia però d'un tratto quando, dalla sola figura in atto d'uccidersi, si passa ad altri episodi della sua storia che con tanti particolari narrano Tito Livio [1], Ovidio Nasone [2] e Dionigi d'Alicarnasso [3].

Tarquinio stringeva d'assedio Ardea « la più ricca delle città italiche » per far largo bottino; l'impresa andava per le lunghe sì che i soldati e specialmente i giovani *regii* si seccavano e per romper la noia convitavano e.... bevevano. Una sera, fra tanto ozio, Sesto Tarquinio e Collatino Tarquinio figlio di Egerio cominciarono a parlar di donne per scivolare a parlar delle proprie mogli lodando, ognuno, la propria e vantandone la modesta virtù. Scommettono su queste e pensano di sorprenderle. Montano a cavallo e corrono a Roma, ma nessuno dice che cosa facesse la donna di Sesto. Volano poi a Collatia, di cui ora non restano che i boscosi tufi, e trovano Lucrezia, non già come nuora del re e come l'avevano veduta nei conviti e nel lusso, ma seduta, a tarda notte, a filar la lana come le ancelle che la circondavano.

Sesto Tarquinio prima ammira, poi arde di rabbia, per lo scorno patito, e d'ardore per il possesso della bellissima e casta donna. E, tornato da lei (erano fra l'altro parenti!) cortese in vista, le chiede e ottiene ospitalità; ma, ad alta notte, entra nella sua stanza, l'assale nel letto, la minaccia (se non cede alle sue voglie) di morte e di disonore dicendo che vicino a lei avrebbe strangolato uno schiavo nudo, perchè si dicesse ch'era stata sorpresa ed uccisa in turpe adulterio. L'infelice cede; ma poi convoca padre, marito, tutti gli amici fedeli, i più nobili personaggi, le ancelle, e narra l'onta sofferta. « Il mio corpo, proclama, fu violato, non l'anima ». I parenti assolvono la donna, asserendo che « la mente pecca, non il corpo, e dove non è assentimento, non è colpa. » La donna è però più loica e dice: « Benchè assolta dal peccato, non voglio assolvermi dalla pena, prima perchè si creda alla purezza della mia anima, poi perchè nessuna donna possa prevalersi del mio caso per

« Al serenissimo duca di Guisa fece assai quadri di più grandezze, ch'egli mandò in Francia » (*op. cit.*, IV, p. 307) e « Vedonsi nella città di Firenze, in più chiese e case di particolari, altre belle tavole e quadri di mano del Bilivert, *di parte delle quali* si darà qualche notizia. » (p. 309).

[1] *Ab Urbe condita libri* (Lipsia, 1899), lib. I, cap. 57.

[2] *Fastorum lib. II* (Venezia, 1844), vol. II, cc. 931-938.

[3] *Antiquitatum romanarum quae supersunt* (Parigi, 1886), pp. 241-243.

coprire la propria impudicizia. » Così la bella donna s'uccide. I presenti gridano, piangono, minacciano; gli storici antichi ammirano, ma sant'Agostino osserva pacatamente: « *Si adultera, cur laudata? si pudica, cur occisa?* »

Io non so se nei cartoni che Francesco del Salviati fece per arazzi con la storia di Sesto Tarquinio e di Lucrezia ci fosse anche l'audace scena della

Fig. 10. — *Sesto Tarquinio e Collatino trovano Lucrezia al lavoro fra le sue donne.* Arazzo fiammingo, proprietà del cav. Aless. Imbert.

violenza patita da costei [1]; certo è che il tema piacque più all'intemperante seicento, e che invece Giuseppe Porta, pur detto il Salviati, nel 1557 *moralizzò*, dipingendo nella facciata del palazzo Loredan di Venezia Sesto Tarquinio e Collatino che sorprendono Lucrezia intenta a lavorare fra le sue donne [2], soggetto rappresentato, sui primi dello stesso secolo, anche in un arazzo fiammingo [3].

[1] Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, VII (Firenze, 1881), p. 28.

[2] L'affresco è perduto; ne rimane però un'incisione in testa a *La vera perfezione del disegno per punti e ricami* di Giovanni Ostaus (Venezia, 1561). V. Giuseppe Campori, *Giuseppe Porta detto il Salviati* (Modena, 1871), p. 11, e *Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori ecc. della provincia di Massa* (Modena, 1873), p. 199.

[3] Elisa Ricci, *Gli antichi libretti di modelli in Italia* nell' *Emporium*, XXXIII (Bergamo, 1911), p. 121.

Il seicento invece trattò l'argomento salacemente e scherzò molto sulla virtù di Lucrezia. Oltre la tela fortunata del Bilivert, un'altra con lo stesso episodio ne dipinse Luca Giordano pel principe di Monteserchio don Andrea d'Avalos [1], la quale ora si trova nella Galleria di Dresda [2].

Lucrezia, bionda, nuda, vista a metà di schiena sotto una tenda gialla, nel suo letto candido, si solleva sul braccio sinistro e con la destra cerca

Fig. 11. — Luca Giordano. *Sesto Tarquinio violenta Lucrezia* — Dresda — Galleria.

d'allontanare Sesto Tarquinio, il quale l'afferra con una mano mentre con l'altra accenna allo schiavo negro.

*
* *

Povera Lucrezia! Ma il seicento e il settecento audaci e dileggiatori non la trattarono meglio in prosa e in rima, chè se anche Francesco Lorenzini [3] e Giulio Bussi [4] la commiserarono, il cavalier Marino e lo Zappi un po' ne dissero bene un po' la derisero, e il Lancelloti la derise soltanto.

[1] Bernardo de Dominici, *Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani* (Napoli, 1846), IV, p. 158.

[2] Woermann, *Katalog* cit., 173. Se ne ha una stampa, all'inverso, eseguita da Pietro Tanjé di Amsterdam nel 1752 e inserta in *La Gallerie royale de Dresde* (1754-1757).

[3] *Poesie* (Venezia, 1746), pp. 28, 36 e 37.

[4] *Alcune rime di celebri poeti dell'Arcadia di Roma* in appendice alle *Rime* di G. B. Felice Zappi e di Faustina Maratti (Venezia, 1790), parte II, p. 268.

Lucrezia, se a l'adultero romano
cedi senza contrasto,
lode di nome casto
da questa morte ingiustamente chiedi;
se sforzata gli cedi,
qual follìa, col morire
portar la pena dell'altrui fallire?
Invano, dunque, invano
morendo aspiri ad immortali onori,
che o scellerata o forsennata muori!

Così il Marino parafrasando sant'Agostino, ma ancora più insolentemente con apostrofe a Sesto Tarquinio:

Fosti crudel, non saggio
quando il bel seno ignudo
a violar con violento oltraggio,
latino re, prendesti.
Oh, con quanto minor difesa e scudo
espugnato l'avresti,
se l'avessi tentato
d'oro più tosto che di ferro armato! [1].

E sentiamo Gian Battista Felice Zappi:

« Invan resisti; un saldo core e fido
tu vanti in vano, e sia pur ghiaccio o smalto,
renditi alle mie voglie, o qui t'uccido »,
disse Tarquinio con la spada in alto.
« Nè sola te, ma te col servo ancido,
e poi dirò che in amoroso assalto
ambo vi colsi ». Alzò la donna un grido
« Giove! »..... ma non udia Giove dall'alto.
Ella, dopo il fatale aspro periglio,
che fe'? Si uccise, e nel suo sangue involta
spirò, ma con improvvido consiglio.
Rendersi al fallo e poi morir non basta;
pria morir che peccar, incauta e stolta!
Ebbe in pregio il parer, non l'esser casta [2].

Poi, còlto da pentimento, si chiede:

Che far potea la sventurata e sola
sposa di Collatino in tal periglio?
Pianse, pregò; ma invano ogni parola
sparse, invano il bel pianto uscì dal ciglio.
Come a colomba su cui pende artiglio,
pendeale il ferro in sull'eburnea gola;
senza soccorso, oh Dio, senza consiglio
che far potea la sventurata e sola?

[1] *La Galeria* (Venezia, 1674), pp. 233-234.
[2] *Op. cit.*, parte I, pp. 25-26.

Morir, lo so, pria che peccar dovea!
Ma quando il ferro del suo sangue intrise
qual colpa in sè la bella donna avea?
Peccò Tarquinio, e il fallo ei sol commise
in lei, ma non con lei. Ella fu rea
allora sol che un'innocente uccise.

Ma tutto quello che il seicento poteva accumulare sul capo di Lucrezia accumulò Secondo Lancelloti ne' suoi singolari *Farfalloni degl'Antichi Historici* [1], in quasi otto pagine di cui naturalmente vi faccio grazia. In esse se la piglia con Livio, con Ovidio, con Dionigio d'Alicarnasso, col Villegas e, sollevando il sospetto « Chi sa mai come passò la cosa! », conclude dicendo che se Lucrezia, conscia d'avere un ospite giovine in casa, non voleva esser sorpresa in letto « doveva serrarsi bene in camera! »

CORRADO RICCI.

[1] (Venezia, 1677), pp. 205-212. Un altro sonetto dileggiante Lucrezia scrisse JACOPO AGNELLI nella *Galleria di pitture dell'E.mo e R.mo Principe Signor Cardinale Tommaso Ruffo* (Ferrara, 1734) descrivendo una Lucrezia « in atto di volersi ferire » attribuita proprio al nostro Cagnacci.

Fig. 12. — LUCA GIORDANO. *Sesto Tarquinio violenta Lucrezia* — Dresda — Galleria (dalla stampa di P. Tanjé d'Amsterdam, 1752).

L'ARCHITETTURA NELLA SCENOGRAFIA

DEI SECOLI XVII E XVIII

(Memoria premiata nel Concorso Poletti scritto di Architettura).

PREPARARONO il meraviglioso periodo della scenografia, che per due secoli, il XVII e il XVIII, trionfò e raggiunse l'apogeo in Italia, i tre sommi architetti del cinquecento, Jacopo Barozzi, Andrea Palladio e Sebastiano Serlio.

Il Barozzi è celebre in questo campo specialmente per le sue ricerche teoriche e costruttive, raccolte in volume e pubblicate dal padre Ignazio Danti, il Palladio per i suoi teatri, fra cui famosissimo quello di Vicenza; il Serlio per le sue fantasie architettoniche e particolarmente per i suoi sette volumi, nel secondo dei quali a pag. 44 ha un *Trattato sopra le scene*, nel quale scioglie come un canto pieno di lirico entusiasmo.

« Fra l'altre cose — egli dice — fatte per mano degli huomini che si posson riguardare con gran contentezza d'occhio et satisfation d'animo è (al parer mio) il discoprirsi lo apparato di una scena, dove si vede in piccol spatio fatto dall'arte della Prospettiva, superbi palazzi, amplissimi tempij, diversi casamenti, et da presso et di lontano spatiose piazze ornate di varij edificij, drittissime et lunghe strade incrociate da altre vie, archi trionfali, altissime colonne piramide, obelischi, et mille altre cose belle, ornate ecc. ».

Entra quindi nel vivo dell'argomento, e detta norme che vanno dalla disposizione del palcoscenico, ai più piccoli particolari dello scenario; e ci offre una serie di scene teatrali di una semplicità ed evidenza unica. In questa opera è profusa tutta la sapienza che aveva acquisita nelle sue peregrinazioni per le varie parti d'Europa, ove la fama del suo ingegno lo faceva spessissimo desiderare, e che sviluppò nei suoi studi.

Meravigliosa anima d'artista, amalgamava nel suo cervello ciò che suggeva dall'antico con le idee che sgorgavano dalla feconda sua fantasia, e ornò la patria di una delle gemme dell'umano sapere che nessun'altra nazione possiede.

Alle opere di questi tre grandi attingevano con amore gli artisti per apprendere le cognizioni indispensabili alla loro educazione artistica; e tipica ci pare la testimonianza del Malvasia nella sua *Felsina pittrice* (Bologna, 1678, II, pag. 158), ove parlando di Girolamo Curti detto il Dentone, dice: « Preso... animo e compratosi un Vignola, ed un Serlio, si pose ad istudiar gli ordini dell'Architettura, ed a praticar le regole della Prospettiva, così impratichendosene, che ne sapeva rendere ogni conto e ragione.

Seguì ed ampliò i dettami del Serlio il pesarese Nicolò Sabbattini architetto del munifico duca d'Urbino Francesco Maria della Rovere, e si specializzò in quella corte nella tecnica teatrale. Ci lasciò il Sabbattini una interessante opera: *Pratica di fabbricar scene e macchine ne' teatri* (Pesaro, per Flaminio Concordia, 1637), in cui condensò tanta esperienza da elevarsi a quell'autorità che per essersi specializzato in quest'arte per tanti anni, giustamente gli competeva.

Al Sabbattini si debbono certi singolari congegni a prisma triangolare, i quali girando su di un perno permettevano una certa facilità nel cambiamento della scena, perchè su di ogni faccia era rappresentato un motivo scenico differente. Ed erano a tre faccie questi prismi, perchè allora di tre scene servivansi per le rappresentazioni, una per la tragedia, una per la commedia ed una per la satira.

Però nonostante qualche felice spunto, nei primi anni del seicento le linee architettoniche erano ancora troppo castigate sotto il dominio intellettuale di quegli adoratori e rivivificatori del classicismo romano, e la tecnica delle scene era ancora schiava dell'uso delle parti fisse in bassorilievo. Chiamavansi queste scene, *case*, le quali corrispondevano alle moderne quinte.

Un esempio unico nel suo genere, e che in gran parte è giunto ben conservato fino a noi dandoci chiara l'idea del gusto e dello sfarzo dei teatri del primo seicento, è in Parma, in quel teatro Farnese, uscito dalla geniale mente dell'architetto Gian Battista Aleotti.

È tutto un complesso di una bellezza straordinaria: dall'armonia della pianta alla sontuosità della sala, del boccascena e del palcoscenico l'occhio si trova in una festa di linee sorprendente. Tutto il motivo architettonico della sala è collegato al boccascena, e, durando ancora l'uso delle scene fisse (case) questo si fonde con la parte scenica, dando all'ambiente una grandiosità immensa.

Chi però doveva portare la nota nuova nella scenografia, per la sua insuperata padronanza prospettica ed esuberante fantasia architettonica, fu il padre Andrea Pozzo, che sostituì alle parti fisse (case) le attuali quinte, le quali rinnovarono completamente la scenografia. Fu esso che con il suo acutissimo ingegno risolvette il problema che tante menti aveva fino allora affaticato; e nei suoi aurei volumi ci ha lasciato imperitura testimonianza della facilità con cui concepiva le sue composizioni architettoniche prospettiche. Sono due splendidi volumi in folio, che hanno per titolo: *Prospettiva de' pittori e architetti d'Andrea Pozzo* (Roma, 1693), ove l'autore,

oltre le regole prospettiche, con esempi chiarissimi riprodusse le sue numerose opere.

Sembra che le difficoltà lo dilettassero, e per esso le superfici irregolari, absidi, volte, cupole, archivolti, imbotti, pennacchi, non hanno ostacoli, e sotto la potenza del suo occhio si smussano, si spianano, sembrano le più comode e levigate superfici, sulle quali a suo agio erige i suoi edifici.

Usavasi molto in quei lempi di solennizzare le massime festività religiose, innalzando nelle chiese delle grandiose costruzioni provvisorie che nomavansi *machine*, prendendo volentieri a soggetto degli argomenti che più si addicevano ai fastosi gusti d'allora.

Tipico fra gli altri è l'esprimersi del padre Pozzo per una di queste machine che nella sua opera già citata (vol. I, fig. 71) è intitolata *Teatro delle nozze di Cana Galilea fatto nella chiesa del Gesù di Roma l'anno 1685 per le 40 hore*. Conscio del proprio valore, così se la giudica: « fece sì bell'effetto, e talmente ingannò l'occhio una machina che io misi in opera l'anno 1685 ecc. ». E invero non ha torto; poichè essa è così solenne e grandiosa, così equilibrata nell'insieme ed armoniosa nei particolari, che chiunque non abbia dei preconcetti, come purtroppo moltissimi se ne sono avuti e se ne hanno contro l'opera del padre Pozzo, deve convenire che è una composizione veramente degna di ammirazione.

Certamente si riscontrano bizzarrie e stranezze in questo artista, ma nessun suo contemporaneo, eccettuato forse il Bernini, ci dà una nota più giusta del suo secolo. Appartenendo alla Compagnia di Gesù, strapotente e ricchissima in quei tempi, fu l'uomo che ad essa occorreva per affermarsi anche nell'architettura con note nuove e strabilianti; e ne fan fede l'altare di S. Ignazio al Gesù a nessun altro secondo, quello di S. Luigi, l'altar maggiore nella chiesa di S. Ignazio e la decorazione arditissima della volta della stessa chiesa.

Chi dinanzi a questo felicissimo innesto dell'architettura reale con l'architettura dipinta non si sente rapito, se non dall'ingresso glorioso, tutto sfolgorii, di S. Ignazio in Paradiso, dalla immensa vastità che acquista la chiesa, e non si sente soggiogato dalla potenza di tanto ingegno? Come Michelangelo nella cappella Sistina ci ha dato l'opera insuperabile per l'aggruppamento della figura umana, così nella prospettiva del sotto in su di S. Ignazio il Pozzo ci ha dato il massimo a cui il genio umano è pervenuto in quest'arte.

Ammiravasi anche nella stessa chiesa una grandiosa cupola dipinta dal sotto in su, che disgraziatamente un incendio distrusse.

Il padre Pozzo, quasi presago della fine non lontana di questo suo capolavoro, volle lasciarcene il disegno nella già citata sua opera sulla prospettiva, e ce la presenta con queste parole: « La cupola che qui vedete havrà senza dubbio vita più lunga di quella, che io sopra un telaro piano grandissimo, dipinsi l'anno 1685 nella chiesa di Sant'Ignazio del Collegio Romano. Per tanto se quella disgraziatamente si guastasse, per mezzo di questa si potrà rifare meglio di prima ». Di fronte a queste parole, non

posso trattenermi dal fare l'augurio, che, quale si sia la sorte riserbata a questo mio scritto, esso induca quanti possono, e potendo debbono, a ripristinare la cupola come fu nell'opera e nei voti del nostro grande.

Come già dicemmo, devesi al Pozzo la trasformazione radicale del funzionamento del palcoscenico, per modo che si può dire permane anche ai nostri giorni.

Nella già citata opera, ove tratta dei teatri scenici, così chiamati per distinguerli dai teatri o *machine* delle chiese, facendo un parallelo di questi con quelli, dice: « Ai teatri (religiosi) che fin qui habbiam disegnati son simili i teatri Scenici »; e prosegue dettandone le norme e presentandone chiarissimi e nitidi disegni.

Dalla suddivisione della periferia della cavea in palchetti, alla novella e geniale disposizione dei *canali dentro cui si muovon le scene*, il teatro del Pozzo è completamente riformato. Dopo averne dato pianta, alzato e sezioni, noi vediamo dai titoli stessi delle chiare dimostrazioni preposti alle belle tavole illustrative, con quanto acume ed amore egli si occupò del teatro: *Altra pianta del teatro, con la maniera di trovare il suo punto. — Profilo delle scene in faccia: e come le scene storte si facciano parer dritte. — Modo di fare il disegno delle scene. — Modo di graticolare e di dipingere le scene del teatro.*

E che nobiltà ed eleganza di motivi architettonici! Vengon banditi dal palcoscenico gl'ingombranti baraccamenti delle *case*, i *parapettati* e *spezzati;* le scene si avvolgono verso il soffitto, e svariati e ricchi principali e fondali vengono a vivificare la scena, che acquista più naturalezza, e lascia inoltre più campo alla fantasia dell'artista.

Da questo momento la scenografia lancia liberi a volo i suoi numerosi e gloriosi cultori. In tutta Italia una nobilissima gara s'inizia fra città e città. Non solo nell'interno delle chiese e de' teatri, ma per le solennità pubbliche si erigono all'aperto sontuose architetture scenografiche, nelle quali rimasero famosi i fratelli architetti Giulio ed Alfonso Parigi. Questi nelle memorande feste che i Medici facevano in Firenze, componevano la parte scenografica, di cui alcune parti sono arrivate sino a noi per le belle incisioni che ne eseguirono il Callot e il Della Bella.

Così gran fama acquistò il sanese Giacomo Torelli (soprannominato per le sue fantastiche creazioni il Grande Stregone), specialmente per le magnifiche scene che creò per le rappresentazioni delle opere del sommo Corneille, al cui successo tanto contribuì.

Uno sviluppo grandissimo presero in questo periodo glorioso della scenografia le decorazioni prospettiche negli atrii e nei fondali dei cortili dei palazzi.

Fu una febbre che invase tutti, e tutte le maniere furono escogitate nella esecuzione di esse. Dall'affresco all'alto e bassorilievo, tutto fu utilizzato per rendere più fastose le dimore.

Fu un inseguirsi fantastico di atrii, gallerie, scalee, ninfei, eseguiti con tale eleganza e verità e sì smagliante fantasia da raggiungere l'incredibile.

Esempi superbi nella nostra Roma quelli del palazzo Spada e della Scala Regia in Vaticano.

Fuori di qui si ricordano con melanconico rimpianto le scenografie di questo tipo, ma sopratutto dipinte, ammirate nelle un dì opulente e degne dimore dei nobili della valle padana, di quella terra che si direbbe eletta dalla sorte per la procreazione dei sommi cultori della prospettiva. Ivi infatti questi trovarono numerosi ed intelligenti mecenati, i quali, promovendo quasi delle gare fra essi stessi, vi profusero tesori.

Purtroppo l'ignavia degli infrolliti e indegni nipoti lascia in abbandono le glorie degli avi. Urge che le competenti autorità si scuotano e corrano ai ripari, se non si vuole che le ultime vestigie di tanta pura gloria italiana si assottiglino ancora e dileguino del tutto.

Nel seicento s'iniziò pure il concetto delle grandi scenografie cittadine. Roma su tutte le altre città ne usufruì, si può dire, in ogni suo angolo Dalla gorgogliante fontanina sullo sfondo di un atrio modesto o sulla testata di un bivio, alle scroscianti mostre delle diverse acque, di cui è ricca, con le sue belle fontane e co' suoi imponenti fontanoni, dai graziosi giardini alla villa sontuosa, dall'opera del più modesto cultore d'arte a quella del dominatore Bernini, in tutto era come una febbre per rendere la città più viva, più mossa, più gaia; tutti volevano la linea pittoresca e la scena in ogni cosa.

Da questo nobile sentire di rendere più scenografici i luoghi all'aria aperta, sorse fortissimo il desiderio di avere delle scenografie dipinte per le dolci sensazioni che esse producono, e germogliò la interessantissima scuola dei paesisti di maniera. Anzi gli artisti, a seconda di ciò che producevano, si assunsero il nome di *quadraturisti*, che furono quelli dediti alla parte architettonica, e di *figuristi* gli altri.

Sono i quadri di questo periodo ricchissimi di architetture di ogni genere, da quelle che sgorgavano completamente dalla fantasia dell'artista, a quelle che riproducevano monumenti esistenti, che però per la loro ubicazione non potevano al certo far parte di un determinato punto di vista. Ma fu tanto l'amore per quest'arte, che così forti licenze non solo non erano riprovate, ma dilettavano in modo speciale artisti e committenti.

Brillarono in questa lussureggiante schiera, che va dal Casanobrio a Giovan P. Pannini e al Canaletto, una pleiade di artisti che furono tutti fecondissimi di opere tutte briose.

Spesso si univano quadraturisti e figuristi; ma la parte architettonica prese uno sviluppo grandissimo rispetto alla figura lasciata in secondo ordine, e questi quadraturisti sono spessissimo degl'immaginosi architetti.

Una felice unione di artisti che ci lasciò un'armoniosa e gloriosa produzione di architetture, specialmente d'interni, con leggiadrissime figure, fu quella del bolognese Stefano Orlandi genialissimo architetto quadraturista, con quella del suo concittadino pittore figurista Bigari.

Così non meno celebre era stata ed è la collaborazione di Salvator Rosa con il lombardo Giovanni Ghisolfi, l'illustre pittore di rovine archi-

tettoniche, che, come ci fa sapere lo storico Baldinucci nelle *Notizie de' professori*, ecc. (ediz. 1ª, pag. 92, Firenze, 1681), era stimato il primo nel suo genere dal medesimo Salvator Rosa, « il quale gli accompagnava le architetture con le sue macchiette ».

Ma l'argomento è per sè stesso così vasto, e così grande il materiale sparso nelle collezioni pubbliche e private, che ci è d'uopo frenarci, e proseguire verso la nostra più modesta meta.

E tornando ai luminari di quest'arte, veniamo a colui che vi portò il massimo contributo con la geniale applicazione della prospettiva in angolo, rimasta fino allora parallela, quantunque se ne fosse avuto teoricamente qualche sentore.

Fu questi Ferdinando Galli Bibiena, architetto primario, come soleva firmarsi, e capostipite di una numerosa e valentissima famiglia, i cui membri coltivarono per più di un secolo con grandissimo successo la scenografia, e come architetti teatrali tennero e tengono alta e gloriosa l'arte italiana nel mondo.

Ferdinando Galli, o più comunemente il Bibiena dal natìo borgo del padre suo Giovanni Galli da Bibiena, si dedicò giovanissimo allo studio dell'architettura e delle decorazioni teatrali verso le quali sentiva una forte inclinazione. I fastosi duchi di Piacenza Ranuccio e Francesco Farnese l'ebbero per un trentennio come architetto di corte; e le maggiori sue creazioni architettoniche furono da esso composte per soddisfare la indomita sete di grandezza e di gloria di quei signori.

De' suoi mecenati il Bibiena parla ne' suoi scritti con grande soddisfazione, e di Ranuccio dice: « quando aveva l'onore di servire S. A. S. il sig. Duca Ranuzio Farnese quale posso dire con giusta verità essere egli stato il mio gran Maestro, perchè non solo mi dava occasione di operare in quel Teatro capacissimo, ma senza soggezione alcuna di risparmio ». Questo egli dice nella prefazione della sua opera pubblicata in due volumi (Bologna, Stamperia di Lelio della Volpe, 1783), ove raccolse il frutto della sua esperienza e del suo sapere, e che sono preziosi e fondamentali per chiunque coltivi quest'arte.

Dedicati opportunamente ai giovani, l'uno contiene: *Direzioni dell'Architettura civile*, l'altro: *Direzioni della prospettiva teorica.*

Liberalissimo dei suoi consigli e precetti, chiaramente nella prefazione dice perchè rese tali Direzioni di pubblica ragione: « darle alle stampe, persuadendomi, che una tal fatica, per lo profitto che da essa ne deriva, fusse per essere gradita da chi attender volesse a queste necessarissime Arti, o a chi delle medesime dilettandosi gustar ne volesse la pratica, e con fondamento discorrerne ».

Far note le bellezze dei volumi, in ispecie di quello sulla prospettiva e sua applicazione alle scene con esempi di nobilissime architetture e di tecnica teatrale, non sarebbe possibile che col riportare tutto il seducentissimo libro.

Vi sono in esso due capitoli intitolati: *Esortazioni al giovine studioso*, ed *Avvertimenti al suddetto giovine*, così pieni di filosofia e di vita che merite-

rebbero d'essere impressi nel cuore di ogni artista. Chiude l'esortazione con queste profondissime considerazioni: « Non creda alcuno, che la sola diligenza sia sapere, come ho provato in molti, che hanno una somma attenzione alla diligenza nell'operare, e non a quella del sapere, ma conviene prima applicarsi a quella del sapere, e poi a quella dell'operare, che è la seconda, che allora l'operazione riuscirà con somma lode ». Aurea massima che solo il senno e l'opera di tanto artista poteva con autorità tramandarci.

Fu tanta la fama a cui salì il nome di Bibiena per lo splendore delle sue scene, per la ricchezza dei suoi motivi architettonci, che Principi e pubblico ne furono rapiti; ed il suo nome percorse trionfante ogni città d'Italia e fuori. Molti teatri si eressero, e ad esso ne venne affidata molte volte l'esecuzione tanto dell'edificio quanto degli scenari. Ebbe spesso cooperatore validissimo il fratello Francesco, valoroso autore del teatro di Verona.

A proposito della loro unione riporta il Crocioni nel suo interessante libro *I teatri di Reggio nell'Emilia, Secoli XVI-XX* (Reggio, 1907, pag. 31), il seguente passo di un cronista del tempo: « colla vaga maniera di questi fratelli e colle invenzioni totalmente nuove della inesausta imaginazione di Ferdinando, risultò il teatro nostro pienamente vago ed elegante ne' palchetti e nella soffitta. Andarono vieppiù anche encomiate le scene di mai più veduto ed ammirabile composto ».

Ferdinando ebbe due figli, Antonio e Giuseppe, che non derogarono dalla gloria paterna, anzi vi aggiunsero novelli allori con la loro produzione.

Antonio più geniale del fratello emula in molte sue opere il valore del padre; anzi alcune di esse si direbbero proprio del padre, particolarmente per la spigliatezza del disegno e l'armonia ed equilibrio delle masse architettoniche. Superando lotte ed invidie, Antonio ebbe l'incarico di costruire il celebratissimo teatro comunale di Bologna. Ma con ciò non si tacquero i suoi rivali e nemici, che anzi si accanirono vieppiù contro di lui.

Corrado Ricci in uno de' suoi più belli volumi, *I teatri di Bologna nei Secoli XVII e XVIII* (Bologna, 1888, pag. 181), riporta dalla cronaca dell'Amidei a proposito delle grandi peripezie toccate al bersagliato artista queste parole: . . . « conforme il disegno del Signor Bibiena, celebre pittore et architetto di teatri, fu suscitata dificoltà contro il detto disegno, per la qual cosa, restò in sospeso l'avanzamento dell'opera, perchè dicendosi che il Reggimento, avendo fatto affissare un ordine col quale dava campo a chiunque de' Professori, d'esporre le loro difficoltà e ragioni, il Signor Bibiena se ne offendesse assai e che perciò se ne assentasse; come pure fra Senatori Assonti et il Card. Legato vi nascesse disparere pro e contro il disegno et operazione incaminata dal Bibiena ». Ed il padre Alfonso di Maniago, citato pure dal Ricci a pag. 182, dice: « Quando si stabilì di fare questo nuovo teatro, il Pubblico che si assunse l'Impresa, impose al nostro famosissimo Bibiena di formarcene il disegno ed il Modello, egli impegnò subito tutta la sua Arte, e tutto il suo ingegno per Architettare il più sontuoso edifizio, che in tal genere avesse l'Italia ».

Iniziati i lavori non si placarono gli odi e le rivalità, come sappiamo dallo stesso autore: « Qui incominciano le discordie implacabili fra i signori sopra intendenti, qual volendo la cosa ad un modo, e quale ad un altro; e quello che più è, cominciarono opposizioni insuperabili contro il Disegno, ed il suo Autore. In breve, se il Bibiena è stato mai in verissimo pericolo d'impazzire, egli è stato in quest'occasione. Il povero uomo stese scritture, stampò apologie, fece dimostrazioni, che non fece? Ma gli convenne aver pazienza, perchè il Cardinal Legato, allora Serbelloni, gli disse ben alto e imperiosamente che tacesse.

« Egli aveva disegnato per aggiunta al puro Teatro mille comodi di camere, di gabinetti, di atrij, per musiche, per giuochi, e che so io, le quali aggiunte riquadravano la mole, e formavano una bellissima e maestosa Fabbrica. A tutto fu dato di penna ritenendosi il puro e nudo corpo del Teatro ».

Finalmente l'interno del teatro fu condotto a termine, ed il 14 maggio 1769 fu inaugurato con il *Trionfo di Clelia*, del nostro Metastasio, musicato dal famoso Gluk. Non è qui il caso di parlare dello strepitoso successo del poeta e del musicista; ma non minore fu la gloria del Bibiena tanto come architetto del teatro, quanto come scenografo.

In un altro suo scritto il padre Alfonso di Maniago, a proposito di questa inaugurazione dice: « Quello che veramente appaga e tutti confermano essere cosa sorprendente è lo scenario. Di questo la riuscita è così corrispondente a tutta l'aspettazione grandissima in cui erasi messa quest'opera memoranda. L'autore è il signor Bibiena, già conosciuto per maestro nel dipingere scene. Ma per Bologna sua patria ha voluto metter fuori il non *plus ultra* dell'arte. Ne ha fatto ben dodici mutazioni, una più spettacolosa dell'altra, sopra tutte quella del ponte del Tevere dicono essere arcimirabile. Poichè dovendosi rappresentare che questo ponte si ruppe per lo combattere dei Romani contro gli Etruschi, tal rottura passa ogni dire et ogni imagine ».

Fu tanta la soddisfazione dei bolognesi per il contributo che il loro illustre e combattuto concittadino aveva portato al successo dell'opera, che vollero dare l'ultima recita per sua beneficiata. Un pubblico innumerevole invase il magnifico teatro, del quale era giustamente fiero ed orgoglioso: i denigratori e gli invidiosi erano annientati, ed a spettacolo finito in un delirio di giusto entusiasmo il popolo portò il Bibiena in trionfo.

Il fratello Giuseppe si trasferì in Austria, ove occupò presso la corte di Vienna la carica di pittore ed architetto tenuta già dall'immortale suo genitore. Produsse molto e tenne alto il nome d'Italia anche a Berlino, ove si spense, ed in tutta l'Europa orientale. Curò e pubblicò la famosa e monumentale raccolta delle più celebri scenografie create da lui e dai suoi parenti, sotto il titolo di *Architetture e prospettive, dedicate alla Maestà di Carlo VI Imperatore dei Romani, ecc.*

Ambedue i fratelli ebbero un figlio; l'uno e l'altro dei quali proseguirono le orme gloriose della famiglia. Da Antonio nacque Alessandro, che visse ed operò nel settentrione d'Europa facendo onore a sè ed al teatro;

e da Giuseppe nacque Carlo, che lavorò molto, ma del quale scarse sono restate le notizie. Poi si spezza la mirifica corona di questa gloriosa famiglia, che rinnovò in Italia il già avvenuto miracolo dei della Robbia, di una dinastia di artisti cioè che tengono per secoli nella loro casa il primato della loro arte.

Contemporaneamente ai Bibiena fiorì una miriade di scenografi. Se ne togli però Bernardino Galliari, il più celebre della sua famiglia, che sotto certi aspetti ricorda i Bibiena, e che rese famosa ed iniziò sotto i più lieti auspici la scuola milanese, e con esso ne togli quell'inarrivabile disegnatore e pittore di vedute architettoniche, che fu il Canaletto, dinanzi ai cui quadri ti assale il dubbio che sia un precursore vivente della macchina fotografica, gli altri rimangono quasi dei pedissequi di questi giganti.

Chiude il luminosissimo ciclo dei barocchi e preludia al periodo neoclassico Giovan Battista Piranesi, l'architetto scenografo, il poeta della scenografia. Temperamento irrequieto, anzi irascibile, abbandonò giovanissimo la natìa Venezia e venne a Roma. Animo aperto alle sublimi sensazioni dell'arte, fu rapito dalla grandezza e bellezza dell'immortale città, e ne studiò e penetrò l'intimo spirito come niuno mai.

I suoi innumerevoli disegni, riprodotti in meravigliose incisioni da esso stesso eseguite, resero il suo nome famoso nel mondo. Si può dire che non vi sia monumento e frammento romano allora conosciuto, che il magico bulino del Piranesi non abbia riprodotto sul rame. Mercè sua, tutta l'epoca classica di Roma tornò a splendere in un numero infinito di riproduzioni, ed a far affluire da noi le menti più elette.

Però non del Piranesi illustratore dell'Urbe occorre a noi dire; ma del Piranesi tenebroso, fosco, veemente e fantastico creatore di scene. Inarrivabile dominatore del contrasto delle ombre e delle luci, che vuolsi acquisito studiando indefessamente le suggestive rovine ed i monumenti romani nelle incantevoli notti di plenilunio, portò nella scenografia con il fantastico ed irruento suo disegno una sinfonia nuova di chiaroscuro sino allora mai raggiunta.

Ispirate dalle glorie dell'eterna città abbiamo di lui: *Opere varie di architettura e prospettiva, grotteschi sul gusto degli antichi romani inventate ed incise da Gio. Batta. Piranesi, architetto veneziano, in Roma MDCCL presso l'autore.* In questa raccolta di scenografie non sai se più ammirare la ricca e maestosa varietà dei motivi architettonici o la festa di luce che in essa ha profuso, raggiungendo un movimento di piani e tale una prospettiva aerea da sbalordire. I suoi soggetti preferiti furono i tetri, e le carceri furono quelle che più eccitarono la macabra e turbolenta sua concezione.

In alcune di queste visioni è una terribilità così sentita, che l'animo ne rimane avvinto come ad una delle più forti descrizioni di Edgardo Poe; e solo la penna di questo grande potrebbe tradurci in parole quel che l'animo prova e non sa ridire. Viste le sue ideali e superbe ricostruzioni del Campidoglio antico, dell'ampio magnifico Porto all'uso degli antichi Romani, del Tempio della Dea Vesta, del Ponte magnifico con logge ed archi ecc., chi altri saprebbe darci più possente sensazione di grandiosità?

Quale imponente gloria di archi di trionfo, di templi, di colonnati semplici, binati, di colonne onorarie, rostrate, cloclidi, di tripodi ed are fumiganti, di fontane scroscianti, di scalee, di trofei, di obelischi e piramidi, di statue di vittorie, di numi, di gruppi equestri, dall'urna, al sarcofago, al mausoleo! Tutto egli vivifica; tutto in lui canta l'epopea gloriosa e vittoriosa della vetusta Roma.

Abbiamo di già accennato che con esso s'inizia il periodo neoclassico. E invero tornano con esso in onore le linee semplici; non più prospetti mistilinei, frontoni spezzati ed incartocciati, ma una certa castigatezza e simmetria che preludiano allo stile impero.

Anzi negli ultimi anni della sua vita, si può dire ci lascia il prototipo di questo eclettico stile nell'opera: *Diverse maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifici desunti dall'architettura egizia, etrusca, e greca con un ragionamento apologetico ecc. di Giambattista Piranesi, Roma 7 gennaio 1769.*

In quest'opera infatti si riscontrano cariatidi, talamoni, sfingi, arieti con festoni, acroteri ed altri elementi dei diversi stili che caratterizzarono i primi anni del secolo decimono, e che ci testimoniano come anche nella sua tarda età il Piranesi avesse vibrante e fresca la sua fantasia.

Qui giunti, ci è d'uopo confessare il rammarico di non aver potuto, data la vastità del materiale disponibile, fare una particolareggiata descrizione delle magnifiche architetture che il sei e settecento ci tramandarono, le quali sono quasi sempre una meraviglia d'immaginazione, sempre personale e suggestiva, e fan tremar le vene e i polsi a chi sa la febbre dolce e terribile del concepimento d'un'idea nuova.

Perchè, non v'ha dubbio, la missione dell'artista è di creare nuove bellezze e nuove sensazioni, e questi artisti di cui abbiamo parlato la dettero ai loro contemporanei e la tramandarono ai posteri capaci di liberarsi da vieti preconcetti.

C'è purtroppo chi persiste a chiamare difetti, quel che in realtà non è che le note caratteristiche del loro tempo. E perchè? Forse perchè non vollero essere pedissequi dei cinquecentisti, e all'idea quasi scolastica di essi di copiare più o meno timidamente gli antichi, preferirono di esser essi, del proprio tempo, senza derogare minimamente a ciò che sentivano, e come sentivano produssero?

In tutta l'opera loro spira un'aria di sicurezza e di regalità unica. Subentra in essi all'ideale della gentilezza e della grazia, quello dell'originalità e della forza. Sono loro doti precipue la robustezza e sveltezza delle loro architetture. Tutto osano, tutto tentano, tutto fanno, dalla colonna rigonfia, greve e carica di bugne per l'ingresso di una città, alle colonne a spirale eleganti e guizzanti come saette verso il cielo per un ambiente religioso.

L'insieme delle loro architetture è sapiente ed armonioso, le membrature e profili attraenti e simpaticissimi, le ornamentazioni vaghe ed immaginose. In alcune composizioni di carattere più ornamentale la decorazione si svolge a riquadrature rilevate od incassate, ricche di ornati, di bassorilievi; a occhialoni tondi, ellittici o mistilinei, con busti, vasi, festoni, ghir-

lande fra di loro intrecciate, con statue e gruppi d'animali che coronano le sommità: tutto è gaio, allegro, vivace, come si addice a luoghi di delizie. Compresero il bello dell'arte, ed in essa sintetizzarono i moti dell'animo loro e del loro vedere, e vi trasfusero la loro gioia di vivere.

Non badando ai lamentosi pareri di coloro che giudicano l'opera d'Arte con criteri troppo soggettivi e che dell'artista non van cercando che il chiribizzo e la stravaganza, e ne dimenticano le virtù e i pregi, noi modesti ma entusiasti cultori di quest'arte vogliamo riaffermarne il giusto valore, l'intima essenza. Studiammo e ne discernemmo l'opera felice dalla infelice. Non dimentichi dello *errare humanum est*, non ci fermammo alle mende, inevitabili in tutti, per sopprimere il buono.

Nell'animo sereno, che conscienziosamente scruta e analizza l'opera d'arte, la selezione avviene da sè, e non trovando logico parlare del non degno preferimmo il tacere è bello. Troppi incolparono ed aggredirono questi artisti senza studiarli, e solo facendo proprie le diatribe e gli anatemi del Milizia. E se colpa vuolsi che sia l'opera di questa comunione d'anime sitibonde d'arte novella, tendenti tutte con tutta la loro gagliarda energia, con tutto il loro vigoroso entusiasmo alla meta loro luminosa, che benedetta sia questa colpa, che fece della nostra Italia l'indiscutibile maestra di questa glorificatrice dell'architettura, la Scenografia.

QUIRINO ANGELETTI.

ACQUISTI MÜLLER.

Anno 1913.

Acquisto di opere di pittura presentate da artisti tedeschi nella Esposizione internazionale di Belle Arti in Roma e destinate alla R. Galleria Nazionale di Berlino.

Fig. 1. — Filiberto Petiti. *Nel bosco* — Acquisto Müller 1914

Commissione giudicatrice. — Barone *H. de Hindenburg*, Consigliere della I. Ambasciata di Germania, rappresentante S. E. l'Ambasciatore, *Presidente*.

Fig. 2. — Giacomo Balla. *Il contadino.*
Acquisto Müller 1914.

Fig. 3. — Camillo Innocenti. *Le villeggianti* — Acquisto Müller 1914.

Prof. *Francesco Gai*, Presidente della R. Accademia di S. Luca pittore, commissario italiano.

Prof. *Giovanni Capranesi*, Accademico di S. Luca pittore, commissario italiano.

Fig. 4. — Umberto Coromaldi. *La pesca* — Acquisto Müller 1914.

Prof. *Arnaldo Zocchi*, Accademico di S. Luca scultore, commissario italiano.

Prof. *Moritz Meurer* pittore, commissario tedesco.

Prof. *Otto Greiner* pittore, commissario tedesco.

Prof. *Hans Everding* scultore, commissario tedesco.

Giudizio. — 16 giugno 1913.

Opere acquistate. — Nella Esposizione della Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti: *Cristo* di Bühler; *Bambino nudo* di P. Horst Schulze.

Nella Esposizione della Secessione: *Stazione di Dachau* di Heider [1].

Fig. 5. — Antonio Mancini. *La cucitrice* — Acquisto Müller 1914.

Anno 1914.

Acquisto di opere di pittura presentate da artisti italiani nella Esposizione internazionale di Belle Arti in Roma e destinate alla Galleria della R. Accademia di S. Luca.

Commissione giudicatrice. — Barone *H. de Hindenburg*, Consigliere della I. Ambasciata di Germania, rappresentante S. E. l'Ambasciatore, *Presidente*.

[1] Le opere suddette non possono venir qui riprodotte, non essendo stato possibile averne in tempo le fotografie.

Prof. *Adolfo Apolloni*, Presidente della R. Accademia di S. Luca scultore, commissario italiano.

Prof. *Giovanni Capranesi*, Accademico di S. Luca pittore, commissario italiano.

Prof. *Giovanni Costantini*, Accademico di S. Luca pittore, commissario italiano.

Prof. *Otto Greiner*, Accademico di S. Luca pittore, commissario tedesco.

Prof. *Max Roeder*, Accademico di S. Luca pittore, commissario tedesco.

Prof. *H. Beckman* scultore, commissario tedesco.

GIUDIZIO. — 15 maggio 1914.

OPERE ACQUISTATE. — Nella Esposizione della Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti: *Nel bosco* di FILIBERTO PETITI (fig. 1); *Il contadino* di GIACOMO BALLA (fig. 2).

Nella Esposizione della Secessione: *Le villeggianti* di CAMILLO INNOCENTI (fig. 3); *La pesca* di UMBERTO COROMALDI (fig. 4); *La cucitrice* di ANTONIO MANCINI (fig. 5).

CONCORSI ACCADEMICI

MCMXIII-MCMXIV.

I.

CONCORSO ALBACINI PER LA INCISIONE DELLA MEDAGLIA.

Bandito il 28 febbraio 1913 e giudicato il 24 luglio 1913.
Premio — Pensione quadriennale di L. 100 mensili.
Premiato — Sig. Archimede Zeri.

RELAZIONE.

La mattina del 24 luglio, alle ore 10 nella sala della Biblioteca Sarti, si adunava la Classe di Scultura per giudicare delle prove del Concorso Albacini per una borsa di studio al perfezionamento dell'arte della Medaglia, della Moneta, della Targa e del Sigillo, e per la tecnica dell'Incisione in acciaio.

Intervennero sotto la Presidenza del prof. Gai, i colleghi professori: Tadolini, Maccagnani, Quattrini, Lanzi, Berardi, Lancelot-Croce, Zocchi. Erano inscritti e regolarmente ammessi al Concorso, i giovani Chiardella Giuseppe, Zeri Archimede, Gherardi Renato. Soltanto però i due primi, essendosi il Gherardi ritirato, presentavano al termine stabilito e a norma dell'articolo 4 del Programma il modello in gesso, il cui tema era, per il dritto: « la testa di Michelangelo » e pel rovescio: « Michelangelo stesso che mostra al Senato romano i disegni della sistemazione del Colle Capitolino ».

In seguito alla presentazione di tali lavori furono i due concorrenti sopradetti invitati ad eseguire la prova estemporanea di una testa in bassorilievo e di uno schizzo grafico con relativo sviluppo in creta sul tema: « L'Italia trionfante in Libia ».

Procedutosi ad un esame accurato di tutte le prove si osservò come i dritti della Medaglia e del Bassorilievo dal vero rivelassero in ambedue i concorrenti attitudini buone all'arte di stile Medaglistico, e maggiormente parve distinguersi il n° 2, nel quale si riscontrò a preferenza correttezza di forma e castigatezza nel disegno. Nella esecuzione di ambedue i rovesci sembrò alla Commissione che i concorrenti non mostrassero appieno le qualità di concetto e illustrative, cui dovrebbe informarsi il disco commemorativo, che deve sempre assumere nelle sue modeste dimensioni l'aspetto di ricordo e monumento perenne. I soggetti di Michelangelo che mostra i progetti per i palazzi Capitolini e l'altro dell'Italia trionfante in Libia, se pure con giusto carattere e buona intenzione di forma tradotti, furono tuttavia trovati manchevoli di quella grandiosità di composizione che è consentanea ad un soggetto elevato. Ciò malgrado il concorrente n° 2 e nel modello in gesso e nello schizzo

e nello sviluppo in rilievo dell'estempore si rivelò ai Commissari in condizioni migliori dell'altro.

Dove poi sembrò a tutti emergere egli definitivamente si fu nella riproduzione dell'effigie del divino Michelangelo. La rievocazione del profilo del Buonarroti apparve ai Colleghi così bella, così vivente e tanto inspirata alle tradizioni dell'arte cinquecentesca che, ogni dubbio sulla superiorità del n° 2, scomparve nell'animo di ognuno dei giudici, onde all'unanimità nella votazione, per il merito relativo, essa fu confermata, e valse a far passare in seconda linea le mende dei rimanenti saggi.

Fig. 1. — Archimede Zeri. — *Testa di Michelangelo - Michelangelo mostra al Senato romano i disegni della sistemazione del Colle Capitolino.* — Concorso Albacini (medaglia) 1913.

Procedutosi quindi alla votazione per il merito assoluto il n° 2 ebbe voti 8. In seguito a tale votazione e insieme ricordando come questi saggi del concorrente, il quale è il giovine Archimede Zeri, segnino indubbiamente un progresso a confronto delle prove da lui presentate all'ultimo concorso Clementino, la classe giudicatrice crede suo dovere proporre all'insigne Accademia che l'incoraggiamento Albacini sia dato allo Zeri, e nella certezza che l'attitudine naturale dimostrata, avvalorata dallo studio e dall'assiduità del lavoro debbano corrispondere ai voti nostri e del Testatore, la Classe prega di ratificare la sua proposta.

26 settembre 1913.

A. Zocchi, *relatore.*

II.

CONCORSO ALBACINI IN SCULTURA.

Bandito il 5 marzo 1913 e giudicato il 7 novembre 1913.

Premio — 1° premio: L. 1200 e pensione biennale di L. 75 mensili.
2° premio: L. 1200 per una sola volta.
3° premio: L. 600 per una sola volta.

Premiati — Sigg. Armando Colucci (2° premio) e Salvatore Saponaro (3° premio).

RELAZIONE.

Il giorno 7 novembre la Classe di Scultura, riunita nei locali dell'Accademia ha giudicato i lavori presentati al Concorso Albacini per la Borsa di Studio di perfezionamento nell'Arte della Scultura.

Il tema: « Perseo impietrisce il mostro marino e libera Andromeda » per la sua essenza mitologica si prestava maravigliosamente ai più arditi voli della fantasia disponendo l'animo dei giovani artisti a commuoversi nell'esplicazione di un vero e grande concetto di bellezza, a rabbrividire nella concezione della più orrida mostruosità.... Ma purtroppo nel presente concorso il bello è poco, l'orrido manca.

I *due* lavori, presentati dagli unici *due* concorrenti rimasti in gara su otto ammessi, sono scadenti, e per quanto offrano qualità non trascurabili e degne di considerazione, son tuttavia al disotto del merito che si richiede per il premio.

Nel gruppo presentato dal concorrente n° 1, di fattura sommaria ed affrettata, è evidente la preoccupazione di rispondere il più possibile al tema: qualità buona. Le sue figure vorrebbero partecipare dell'azione che il momento richiede, ma la visione è debole e la forma poco curata. Dispone con criterio e gusto di mezzi e di elementi decorativi che la Classe distingue volentieri.

Il lavoro presentato dal concorrente n° 2 è pure di fattura affrettata; manca di un logico raggruppamento relativo al gesto del tema e all'espressione richiesta dal soggetto, tuttavia la ricerca accurata di qualche dettaglio ci indica il suo autore come animato da seri propositi di studio.

Per le suesposte ragioni la Classe ha ritenuto entrambi i lavori al disotto del merito assoluto richiesto dal programma di concorso pel conferimento del primo premio; ma poichè era ben disposta a riconoscere le qualità dimostrate dai due concorrenti, tuttavia degne di incoraggiamento, ha deliberato di assegnare al n° 1 il secondo premio, al n° 2 il terzo.

Così la Classe di Scultura pronunziò il suo giudizio, e con la coscienza di avere corrisposto al grato incarico presenta le sue deliberazioni.

Roma, 10 novembre 1913.

A. Zanelli, *relatore.*

III.

CONCORSO POLETTI per uno SCRITTO DI BELLE ARTI in ARCHITETTURA.

Bandito il 5 marzo 1913 e giudicato il 3 decembre 1913.

Tema libero.

Premio indivisibile di L. 1000.

Premiato — Sig. Quirino Angeletti; Tema: *L'Architettura nella Scenografia dei secoli XVII e XVIII.*

RELAZIONE.

Il giorno 3 dicembre corrente nella sala del Consiglio si adunava la Classe di Architettura sotto la presidenza dell'ex Presidente comm. Giovenale per esaminare i lavori presentati a questo concorso.

Erano intervenuti gli accademici Piacentini, Innocenti, Bazzani, Moretti, Magni e Galassi oltre il Presidente della Classe e quello dell'Accademia prof. Gai; dai quali restò perciò costituita la Commissione giudicatrice.

I temi presentati in tempo utile al concorso sono contradistinti dai seguenti motti che si riportano secondo l'ordine di presentazione:

1. — « Homo additus naturae » - Studi e ricerche circa il rinnovamento odierno dell'architettura.

2. — « San Giorgio » - I palazzi Genovesi del 500 e del 600.

3. — « Gian Lorenzo Bernini - Roma ».

4. — « Terza Italia » - Lo stile architettonico di Roma antica ed il suo principale derivato (XV e XVI secolo) debitamente aggiornati, sono da seguirsi nell'insegnamento e nella pratica della terza Italia.

5. — « Architectura et Scenographia » - L'architettura nella scenografia dei secoli XVII e XVIII.

6. — « Pro domo nostra » - Lettere da Lipsia - Impressioni di viaggio.

7. — « Olympia ».

Di tutti questi lavori fu data lettura, durante la quale ciascuno dei presenti prendeva appunti ed osservazioni, che poi servirono alla discussione che seguì e della quale sono riassunti qui appresso i punti salienti.

A base del suo giudizio la Commissione ha naturalmente tenuto presente il programma del concorso, nonchè le parole colle quali il fondatore di esso, il benemerito Accademico Luigi Poletti, esprimeva nel suo testamento le ragioni che lo avevano mosso ad istituirlo:

« Vedendo che gli artisti i quali sarebbero i veri scrittori di belle arti, oggi poco si « curano di lasciare scritti i loro pensieri ed i trovati dell'arte che esercitano, così mi è « parso di fare un eccitamento diretto all'utile scopo di pubblicare le loro opinioni e le loro « idee, etc. etc. ».

1° Scritto (*Homo additus naturae*).

Studi e ricerche circa il rinnovamento odierno dell'architettura.

L'autore, premessi brevi cenni storici sui passati tentativi di rinnovamento dell'arte nostra, e dimostrato il fallimento di essi, sostiene che al giorno di oggi in Italia una sola fortunata e vivace via di rinnovamento dell'architettura si possa sperare, e sarebbe col riannodarci all'arte romana come fu fatto dai grandi architetti del nostro quattrocento. Egli conforta questo suo giudizio enumerando molteplici punti di contatto esistenti tra i problemi che al giorno di oggi s'impongono agli architetti, e quelli trionfalmente risoluti dai nostri predecessori del periodo classico romano, ciò tanto sotto i riguardi distributivi che artistici e costruttivi.

Sostiene che, come nell'antica arte egiziana si sono col volgere dei secoli verificate rifioriture innestate tutte sul tronco primitivo, così ciò sia possibile per quella romana.

Senonchè mentre riconosce che in questa si compendiano le virtù ed i trovati di tutte quelle che la precedettero, non si preoccupa di portare motivi pei quali gli architetti del ventesimo secolo debbano chiudere gli occhi avanti alle meravigliose opere che i loro predecessori sempre ricercando ed innovando hanno creato a partire dal classicismo romano fino a ieri, e debbano tutto ciò mettere da parte, rinchiudere in una grande parentesi luminosi periodi dell'arte e riannodarsi ad un solo dei più remoti per quanto completo e glorioso.

La tesi, è vero, potrebbe riuscire simpatica e trovare benevolo accoglimento in seno ad una accademia italiana e romana. Ma lo svolgimento di essa ed i ragionamenti addotti furono giudicati in più punti superficiali e talvolta puerili; le idee dell'autore sembrarono altrove non mature e indeterminate. Vedasi ad esempio come a pag. 3 sono confuse in un sol blocco *la nuova decorazione, l'arte moderna, floreale, preraffaellita* o *liberty* e con quale confusione di idee la decorazione è seccamente separata dall'architettura e si ragiona di uno *stile architettonico che si presti e si addica alla decorazione già inventata*, di *una decorazione che non sarà mai una delle arti maggiori*, di *una decorazione subalterna all'ossatura* ed *all'architettura*, ecc.

A pag. 4 vedasi il giudizio sull'architettura italiana del 700, di cui si dà per carattere essenziale la *svenevolezza;* a pag. 7 quello sull'arte romanica o lombarda, ecc.

Non ostante queste e parecchie altre mende che potrebbero essere facilmente spigolate nelle 20 pagine del testo, il lavoro fu apprezzato per una certa dose di buon senso che lo informa e per lo stile, non davvero elegante, ma sempre piano e senza pretese e come promessa di opera più matura e pregevole.

2° Scritto (*San Giorgio*). — **I palazzi Genovesi del 500 e 600.**

L'autore di questo scritto si propone di dimostrare l'esistenza di una vera e propria scuola architettonica genovese che, prese le mosse dai primi lavori di Galeazzo Alessi e Gian Battista Castello detto il Bergamasco (i quali avrebbero adattato la pittoresca architettura Michelangiolesca alle speciali condizioni topografiche della città) si sarebbe svolta poi con uniformità e costanza di caratteri fino al settecento inoltrato creando palazzi, chiese, ville ed intiere strade e quartieri.

Con esame critico e diligenza assegna i principali caratteri delle costruzioni (per lo più palazzi) di ciascuna epoca e di ciascun architetto (il Bianco, il Corradi, il Cantone, il Falcona, il Fontana, ecc.), istituisce opportuni raffronti tra l'architettura stessa e la pittura e scultura decorative.

Pure questo lavoro fu unanimemente giudicato lodevole per gli intendimenti che lo informano pieni di buon senso e di amore alla città nativa (poichè tutto dà a supporre che l'autore stesso debba essere genovese o ligure), per la giusta euritmia delle parti, per la forma piana, corretta e senza pretese; ma d'altro lato non esce dai limiti di una pura e semplice compilazione, e le stesse fotografie che lo illustrano non sono opera dell'autore, ma cartoline illustrate che trovansi in commercio.

3° Scritto (*Gian Lorenzo Bernini — Roma*).

Basta leggere il primo periodo di questo scritto per convincersi come vi manchi ogni nesso logico e grammaticale. Ma anche avendo proseguito con pazienza fino in fondo non si riesce a capire quali siano le idee dell'autore sull'architettura del seicento, che cosa voglia dimostrare, quali intenti raggiungere.

4° Scritto (*Terza Italia*).

Lo stile architettonico di Roma antica ed il suo principale derivato, ecc.

Questo concorrente si propone la stessa tesi del primo esaminato, vuole cioè il risorgimento della moderna architettura dallo studio dello stile architettonico della *Roma antica* e *del suo principale derivato del rinascimento* (XV e XVI secolo).

In questo suo desiderio l'autore va per la via più breve, poichè non dubita di invocare allo scopo decreti governativi dopo che il giornalismo vi avrà convenientemente preparato l'opinione pubblica.

Come trattazione questo lavoro fu giudicato inferiore al primo.

5° Scritto (*Architectura et Scenographia*).

L'architettura nella scenografia dei secoli XVII e XVIII.

In questo scritto sono esposte succintamente le vicende ed i progressi delle arti figurate applicate al teatro e cioè dunque tanto dell'architettura del teatro quanto della scenografia.

All'origine di questo ramo dell'arte (parlando bene inteso della sola epoca moderna) pone a ragione l'autore i grandi nomi di Jacopo Barozzi, di Andrea Palladio e di Sebastiano Serlio ai quali seguono i seicentisti Nicolò Sabbatini, Gian Battista Aleoti, l'autore del teatro parmense, il padre Andrea Pozzo, vero mago della prospettiva sul quale meritamente si sofferma più a lungo, i fratelli architetti Giulio ed Alfonso Parigi, Giacomo Torelli senese e il Bernini, che non si limita a disegnare, ma vuole costruire in pietra e mattoni le sue scenografie ad abbellimento della nostra città, e il Casanobio, il Panini e il Canaletto e Stefano Orlandi, bolognese e il collaboratore di Salvator Rosa, Giovanni Ghi-

solfi e il sommo Ferdinando Galli detto il Bibiena col fratello Francesco e coi figli Antonio e Giuseppe autori dei teatri di Verona, di Reggio Emilia e di Bologna (questo inaugurato nel 1769) mentre Giuseppe lavorava per quelli di Vienna e Berlino e i figli di questi Alessandro e Carlo e l'iniziatore della scuola milanese, Bernardino Galliari, il più celebre di una famiglia di scenografi e Gian Battista Piranesi, grande come archeologo e come incisore ma che il nostro autore riguarda ed ammira come sommo inventore di interessantissime scenografie.

A ciascuno di questi l'autore dedica alcune parole a seconda dell'importanza del nome, tutte in forma semplice, piana e corretta, ma non senza quell'entusiasmo e calore che tanto piacciono in chi parla degli studi e dell'arte a cui ha dedicato la vita.

6° Scritto (*Pro domo nostra*). — **Lettere da Lipsia.**

Benchè l'autore si occupi a quando a quando di architettura, più che come tema di architettura potrebbe essere classificato fra i tanti scritti di impressioni di viaggio che inondano gli odierni giornali politici e le riviste letterarie.

L'autore si ferma dapprima a Monaco ove fa le sue considerazioni sulla fioritura di arte classica o meglio classicizzante ivi forzatamente trapiantata da quei sovrani, passa poi a Lipsia ove giustamente ammira la nuova colossale stazione colla sua architettura in cemento armato veramente originale e riescita ed ammira meno, ma pur qui giustamente, il pure colossale monumento della battaglia delle Nazioni.

Analizza più succintamente i vari edifici dell'esposizione internazionale di architettura e le cose ivi esposte per abbandonarsi infine ad una verbosa discussione che intitola più specialmente « Pro domo nostra » della quale non sarebbe facile assegnare le conclusioni.

Riguardo allo stile è da osservarsi che se la semplicità e la modestia in alcuni dei precedenti scritti rendono pregevoli concetti non del tutto nuovi o peregrini (talvolta anche comuni), all'opposto nello scritto che ora esaminiamo l'ampollosità e la concettosità seicentistica valgono talvolta a deprezzare osservazioni personali ed acute.

Per non dilungarci basterà un fiore colto nel primo periodo: la campagna che l'autore attraversa in treno pare o ricorda *una eterna litania verde in cui la natura evoca una Maria sempre verde, le casette dagli enormi tetti rossi rispondono costantemente un ora pro nobis rosso e gli acuti campanili accentuano il Kirieeleison!*

7° Scritto (*Olympia*).

Non è altro questo che la relazione di un lavoro architettonico eseguito dall'autore, la riduzione dei locali terreni di un fabbricato e sala di spettacoli. Ma anche qui la fervida immaginazione sa vedere un'alba, un meriggio ed un crepuscolo, i committenti sono tre energie dissimili operanti in parallelo, altri due personaggi innominati, energie opposte operanti in complemento, la decorazione statica e quella cinematica, e Chopin paragonato a De Musset e Zola a Mozart e Moeterlink a Grieg e Mascagni al monumento di Bartolomeo Colleoni e così di seguito.

Queste le osservazioni fatte nella seduta del 3 dicembre, dopo di che aperta la votazione risultò a voti unanimi scelto il motto: « Architectura et Scenographia ».

Il Presidente riassumendo la discussione ritiene opportuno constatare che il risultato di questo concorso, che ha riunito tre scritti abbastanza pregevoli, ha confermato la utilità dell'istituzione Poletti.

Aperta finalmente la scheda si riconobbe che l'autore del lavoro presentato colla scritta: « Architectura et Scenographia » è il sig. *Quirino Angeletti*, professore nell'Ospizio di S. Michele e quindi essendo notorio che egli è licenziato dalla Scuola di Belle Arti di Roma ed ha un insegnamento artistico nell'Istituto di S. Michele, la Commissione propone al Consiglio il conferimento del premio [1].

Roma, decembre 1913. E. Galassi, *relatore*.

[1] La memoria premiata si trova pubblicata sul presente *Annuario*, alla pag. 133.

IV.

CONCORSO LANA IN ARCHITETTURA.

Bandito il 15 giugno 1913 e giudicato il 19 decembre 1913.
Premio — Pensione triennale di L. 75 mensili.
Premiato — Sig. Raoul Bonetti.

RELAZIONE.

Al concorso Lana per gli studenti d'Architettura, bandito dall'Accademia per l'anno 1913, il tema assegnato è stato il seguente:

« Ricostruzione ideale di un molo od imbarcatoio del I° secolo dell'impero posto sul « lago di Nemi, facente parte di una magnifica villa romana.

MOLO DEL I° SECOLO DELL'IMPERO SUL LAGO DI NEMI.

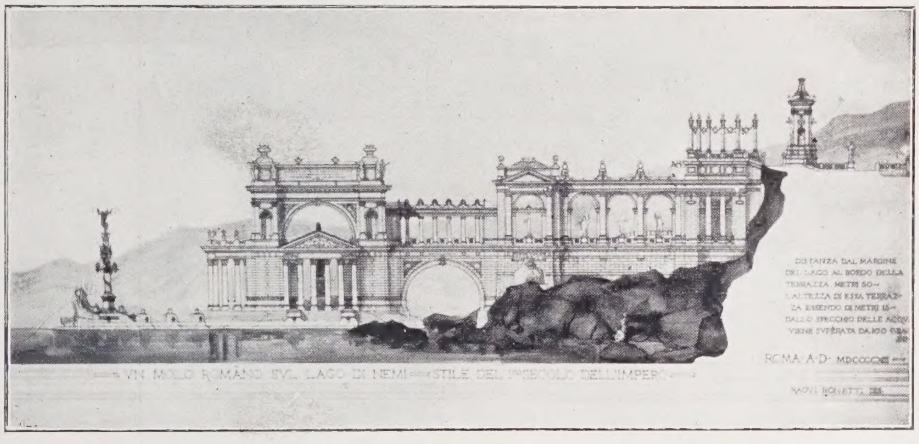


Fig. 2. — Progetto di Raoul Bonetti. — Concorso Lana 1913 (prospetto).

« Il molo propriamente detto si trova a m. 3 sopra lo specchio d'acqua per tener « conto delle variazioni di livello, ma ha delle scalinate per accedere ad imbarcazioni di « minor altezza. Esso è lungo m. 20.

« È poi congiunto alla terrazza e piazzale principale della villa, che trovasi a 50 metri « di distanza dal margine del lago ed a 15 metri sul livello di esso, mediante scalee e « declivi.

« Tanto il molo che le scalee sono coperte da un ricco e movimentato portico sor- « retto da pilastri a colonne ed aperte ai lati. La zona di terreno occupata non sarà più « larga di 10 metri.

« L'estremo del molo sull'acqua, l'ingresso dalla villa al porticato ed altri punti sin- « golari della costruzione potranno essere segnati da piccoli edifizi aventi puro scopo « ornamentale e di trattenimento per ammirare dai diversi punti ed altezze le belle visuali « del lago.

« L'altimetria del terreno all'infuori dei punti fissati sopra è libera. Esso sarà in parte « rupestre, in parte coperto di piante arboree di non grande altezza.

« La villa essendo molto ricca di acque sarà bene mettere in mostra questo elemento « prima di scaricarlo nel lago.

« Si domanda nella prova extemporanea la pianta d'insieme della costruzione nella « scala 1 : 200, il prospetto e sezione longitudinale nella stessa scala; la fronte sul lago e « sulla villa nella scala 1 : 100.

« Per il definitivo gli stessi disegni nella scala di 1 cm. a 1 m. e più particolari in « iscala da 1 : 20 ».

MOLO DEL I° SECOLO DELL'IMPERO SUL LAGO DI NEMI.

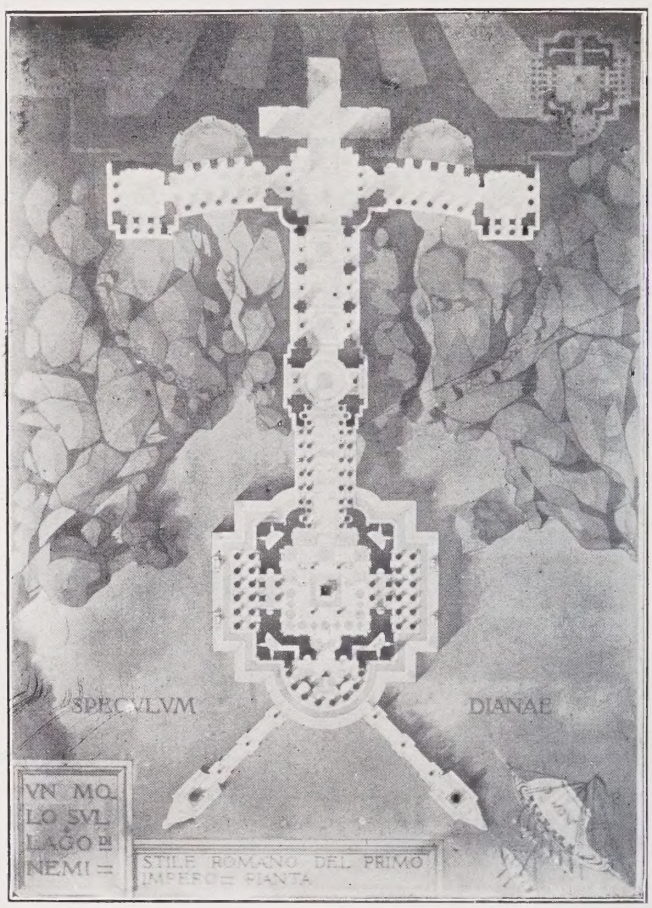


Fig. 3. — Progetto di Raoul Bonetti.
Concorso Lana 1913 (pianta).

Questo tema così altamente suggestivo, che rievoca una visione di splendori romani nella meravigliosa cornice naturale dello *Speculum Dianae*, le cui brune acque videro un giorno riflettersi templi e ville e navi sontuose, ha felicemente destato la fantasia vivace dei giovani studenti. Mai da molti anni ad un concorso di Architettura presso la nostra Accademia aveva arriso un esito lieto come all'attuale, riuscito veramente splendido per la genialità delle invenzioni, lo studio coscienzioso dei particolari, la virtuosità grafica dei lavori presentati.

È bensì vero che questa volta mancavano nel tema le difficoltà tecniche e pratiche, le strettoie della utile rispondenza allo scopo e dell'economia che legano la distribuzione planimetrica e frenano il volo del concetto architettonico; ed è appunto questo freno delle

contigenze pratiche, che più tardi costituiranno prosaica base della vita, che agli studenti riesce particolarmente gravoso, un po' per la natura loro, un po' per l'indirizzo degli studi architettonici attuali, o accademici con scarsa base tecnica, o tecnici con scarsa base artistica. Qui invece il tema richiedeva solo un'espressione grandiosa e bella nell'aggruppamento scenografico delle masse, una sicura concezione stilistica, una rispondenza alle linee raccolte del paesaggio, e presentava per quesito principale l'adattamento dei vari gruppi di edifici e di porticati costituenti il molo ai forti dislivelli delle ripe rocciose ; essenzialmente estetico era quindi il suo contenuto, ed aperta ne era l'ispirazione. Ed anche l'attuale relazione riassuntiva non ha quindi da indugiarsi in speciali condizioni positive ma può in brevi parole sintetizzare i caratteri delle soluzioni presentate e del loro svolgimento.

Otto sono stati i concorrenti che si sono presentati al concorso; e di essi cinque ne hanno seguito tutte le fasi, dalla prova extemporanea del primo giorno allo sviluppo completo, ed hanno, in conformità con le disposizioni regolamentari, presentato entro il giorno 15 dicembre u. s. i loro lavori. Essi sono i sigg. Luchetti, Bonetti, Venè, Angelini e Frezzotti.

Il Luchetti ha ideato un molo rettilineo che fa capo a monte ad un grande padiglione, ispirato nelle sue linee generali ai corpi laterali del Monumento a Vittorio Emanuele, e che si protende in acqua a guisa di una prora. La soluzione non manca di bei motivi, ma è invero troppo modernizzante l'espressione stilistica, specialmente in taluni disegni di variante che hanno addirittura carattere esotico.

I numerosi disegni presentati hanno valore molto vario e risentono di diversi metodi grafici; i disegni geometrici del fianco e del prospetto sono alquanto trasandati, mentre è invece molto accurato quello della variante; bellissimi e trattati con brio alcuni particolari prospettici e le prospettive generali, veri quadri in cui è ottimamente reso il sentimento del suggestivo ambiente naturale. Ma il maggior contrasto è stato rilevato dalla Commissione tra il disegno extemporaneo, povero come idea e come espressione grafica, e la bella e complessa forma assunta dal tema nel suo svolgimento.

Il Bonetti ha ideato il molo come una propaggine di una grande villa situata sulla costa, ed ha a monte progettato un doppio ninfeo. L'edificio principale è in acqua ed ha il tipo di un grandioso arco quadrifronte coperto a volta; anteriormente ad esso si protendono nel lago un terrazzo e due imbarcatoi, posteriormente un ampio ponte ed un portico ad arcate lo congiungono con la costruzione del ninfeo.

I motivi, essenzialmente romani, dell'arco e della volta dominano nella forte composizione del Bonetti; la quale è veramente inspirata ad un senso di grandiosità classica e di sano equilibrio costruttivo ed artistico, ad una conoscenza stilistica sicura e sentita.

Queste belle qualità trovano giusta espressione nei disegni: franco e sicuro quello di extempore; nitidi e veramente architettonici nella precisione delle linee, nello studio dei particolari, nel tracciamento della stereotomia, i disegni geometrici del progetto; solo alquanto danneggiati da un acquerello non ben intonato e deciso. Felicissima la serie dei bozzetti prospettici dell'insieme, del padiglione principale, della grande arcata del ponte, che si riannodano all'ispirazione, fresca e grandiosa, del Piranesi.

Il terzo concorrente, Armando Venè, ha ideato tre corpi di fabbrica quasi distaccati, due sulla sponda ed uno in acqua; ed in tutti i tre è motivo ricorrente, in modo forse troppo monotono, il portico ad arcata. Dove se ne allontana, cioè nella testata finale che ha grandi archi poggiati su colonne, la composizione non è facile e non stilisticamente indovinata. Fine ed elegantissimo è il disegno a penna, nel quale il Venè sfoggia una vera virtuosità, applicandola anche a particolari che nulla hanno a che fare col lavoro. Invece alquanto pesto e confuso l'acquerello architettonico.

L'Angelini ha nello studio d'insieme seguito un concetto diverso dagli altri, che non manca di genialità per quanto forse non sia applicabile alle rive strette e dirupate del lago nemorense. Ha supposto un ampio piazzale, una specie di stadio, a cui sovrasta, quasi pulvinare, una grande fontana; poi, verso il lago, un portico degradante a scalini conduce ad un grande padiglione circolare posto nell'acqua. E questo insieme sembra giustamente inspirato alle ville del Rinascimento che possono dirsi le dirette eredi delle grandi ville romane urbane o pseudo-urbane; ed ai concetti cinquecenteschi si riannoda anche il tipo

della vasta fontana con cui l'Angelini, solo tra i concorrenti, ha dato posto trionfale all'acqua, che si suppone, tratta dagli acquedotti alla villa dai prossimi monti.

L'aggruppamento di queste varie parti non è in tutto armonicamente fuso, nè le proporzioni di alcuni elementi, come le colonne trionfali, sono a posto, nè è ben risolta la serie discendente delle arcate; ma il lavoro nel suo complesso mostra qualità veramente ottime ed originali di composizione ed una felice sicurezza stilistica. Benissimo disegnate le tavole d'insieme ed i particolari, ed un singolare elogio merita la prospettiva. Il disegno di extempore è alquanto confuso, e, se mostra un concetto di massa più vivo e mosso, e nell'insieme migliore, di quello poi svolto, ha anche una linea stilistica non confacente al tema, che opportunamente è stata in seguito corretta.

Il Frezzotti, quinto concorrente, ha nella soluzione adottata disposto sulla costa, in alto, l'edificio principale, a cui ha dato forma di mausoleo. Vi fanno seguito un peristilio ed una terrazza, ed il molo termina con una specie d'arco romano rivolto verso il lago e con un imbarcatoio a forma di prora.

Tali varie parti non appaiono invero completamente equilibrate, nè sempre felicemente collegate; ma nell'insieme il progetto è anch'esso genialmente svolto, ideato con bel senso prospettico, trattato con perizia disegnativa.

Questi dunque, in breve sunto, i caratteri dei lavori presentati. Ed in tutti la Commissione ha trovato, come si è già avuto ad accennare, bei pregi artistici, felici qualità di composizione e di disegno; sicchè essa è spiacente che le condizioni regolamentari non le permettano di premiare, oltre al lavoro giudicato primo, anche gli altri lavori così pregevoli, che pure hanno costato fatiche e studi e che rappresentano belle e lusinghiere promesse per la nostra Arte.

Tra tutti ha la Commissione giudicato il migliore il lavoro dello studente *Raoul Bonetti*. Ad esso ha attribuito la classifica, risultante da regolare votazione, di $^{87}/_{100}$; ed esso designa come vincitore del concorso Lana del 1913, concorso che segna una lieta data nelle gare artistiche della nostra Accademia.

Roma, 24 dicembre 1913.

G. Giovannoni, *relatore*.

V.

CONCORSO LANA in PITTURA.

Bandito il 1° dicembre 1913 e giudicato il 18 luglio 1914.
Premio — Pensione triennale di L. 75 mensili.
Premiato — Sig. Virgilio Guidi.

RELAZIONE.

Il giorno 18 luglio la classe di Pittura si riunì per il giudizio del concorso Lana ed assegnare la pensione stabilita dal testatario.

Il concorso se non riuscì ottimo, fu discreto, e si presentarono cinque concorrenti di valore quasi uguale.

Tema della prova erano quattro opere estemporanee, un disegno dal vivo, un nudo, uno studio di pieghe a chiaroscuro, uno sviluppo prospettico lineare, un bozzetto di composizione ad olio.

Eccellevano il Guidi ed il Bartoli. Il Bartoli aveva un bozzetto ottimo, ma il suo disegno dal nudo, come quello delle pieghe erano assai inferiori agli stessi saggi del Guidi. Il Guidi aveva presentato due varianti dell'istesso argomento di composizione « Adolescenti

che si addestrano al tiro dell'arco » i quali, pur essendo completi e gustosi come il bozzetto del Bartoli, parvero mediocremente buoni.

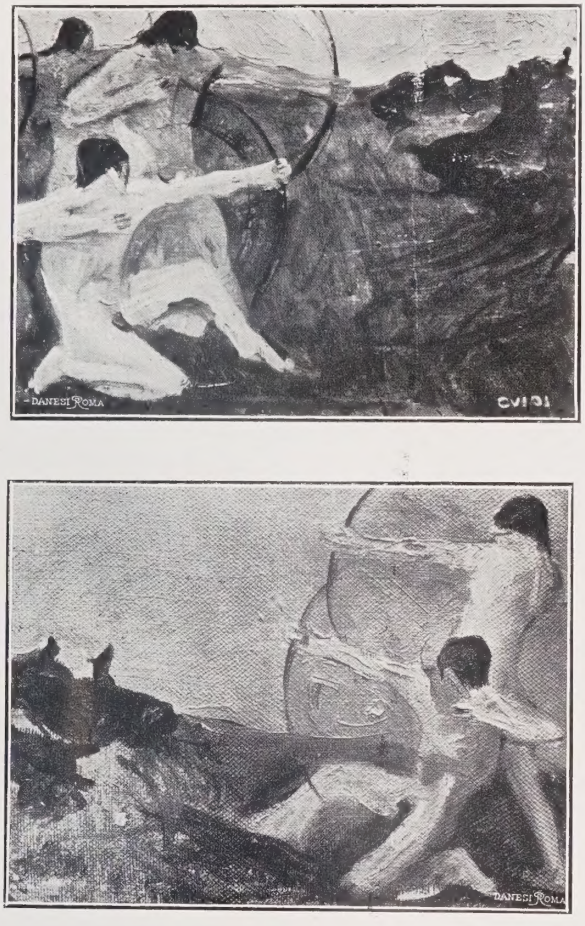


Fig. 4. — Virgilio Guidi.
Adolescenti che si addestrano al tiro dell'arco.
Concorso Lana 1914 (due bozzetti)

Le classifiche dei punti assegnati e per le quali si venne alle assegnazioni che ho l'onore di esporre alla Presidenza ed al Consiglio risultano dal verbale, e la conclusione fu questa:

Vinse il concorso alla pensione *Virgilio Guidi*;
Venne assegnata una menzione onorevole di primo grado ad Amerigo Bartoli;
Venne assegnata una menzione onorevole di secondo grado a Francesco Battazzi.

Roma, 11 settembre 1914.

A. Sartorio, *relatore*.

ATTI ACCADEMICI

ANNO 1913.

Presidente: Francesco Gai, pittore — *Vice Presidente:* Adolfo Apolloni, scultore — *Ex Presidente:* G. B. Giovenale, architetto — *Segretario del Consiglio:* Aristide Sartorio, pittore — *Segretario dell'Accademia:* Lucio Mariani.

Riassunto dei Verbali delle Assemblee generali.

5 gennaio - Assemblea ordinaria. — Intervenuti: G. B. Giovenale, Presidente; F. Gai, V. Presidente; M. Moretti, Segretario del Consiglio; T. Di Lorenzo; A. Innocenti; G. Berardi; G. Costantini; C. Tenerani; M. Manfredi; P. Piacentini; G. Giovannoni; U. Coromaldi; A. Apolloni.

Si sono scusati G. Romagnoli e A. Galli.

Viene eletto Segretario del Consiglio il prof. *Aristide Sartorio,* pittore.

Vengono eletti Accademici d'onore il conte *Giorgio N. Plunkett* e il dott. *Alfonso Bartoli.*

5 gennaio - Assemblea straordinaria. — Intervenuti (oltre ai presenti nella seduta precedente): G. Tadolini, ex Presidente; I. Morris Moore; U. Balzani; G. T. Rivoira; F. Hermanin; C. Kambo; E. Ovidi; D. Gnoli; F. Galassi; C. Bertini Attilj; F. Petiti; P. Ioris.

Il Presidente partecipa i doni di pubblicazioni fatti all'Accademia nel 1912 dalla *R. Scuola d'Applicazione per gl'Ingegneri* in Roma, dalla *Società per la protezione degli antichi edifizi* di Londra, dalla *R. Zecca,* dal *Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici,* dalla presidenza del *Congresso artistico* in Roma nel 1911, dal *Comune* di Roma, dall'*Accademia di Copenaghen,* e dai signori: *A. Foratti, A. Orefici, C. Fiorilli, L. Mina, V. Lanciarini, A. Pidal y Mon, P. Guidi, A. Ferrajoli, G. N. Plunkett, G. Clausse, A. Bartoli.*

Vengono lette le commemorazioni degli Accademici defunti nel 1912, professori: *Lorenzo Alma Tadema, Othmar Brioschi, Paolo Wallot.*

I professori *Giovannoni, Apolloni* e *Sartorio* presentano le relazioni dei concorsi Montiroli di architettura, Clementino di scultura e Pellegrini di pittura. Vengono quindi consegnati i diplomi ai premiati signori *Gino Benigni* (pensione: concorso Montiroli), *Alessandro Limongelli* (2° premio: conc. suddetto), *Francesco Blasetti* (premio: concorso Pellegrini), *Augusto Cremonini* (menzione onorevole: conc. suddetto).

Il Presidente prof. Giovenale, che lascia la sua carica, prende la parola per dare relazione all'Assemblea dell'operato dell'Accademia nel 1912:

« Illustri Professori — Il resoconto della attività accademica svoltasi nel 1912 non è che la continuazione ed il complemento di quanto nel 1911 era stato iniziato; di quanto

cioè ebbi l'onore di esporvi allorchè con eccessiva benevolenza voleste trattenermi a questo posto.

« Fu compiuto il riordinamento della Segreteria che ha facilitato e resa più proficua l'azione del Consiglio, già da qualche anno consolidata sopra ferme basi finanziarie; alcune nuove norme regolamentari furono adottate, anche nell'intendimento di prepararci gradatamente a quella revisione dello Statuto che una vita più intensa e più moderna ci va suggerendo.

« L'Accademia fu rappresentata presso la Commissione Reale pel Monumento a Vittorio Emanuele II, presso la Commissione municipale di Storia ed Arte, presso la R. Scuola della medaglia; ed inoltre, nella giurìa pel premio Müller che in quest'anno doveva essere conferito ad un artista tedesco.

« Essa contribuì alle onoranze pel compianto Segretario perpetuo dell'Accademia Giuseppe Tomassetti e prese parte a quelle per Marianna Dionigi e per Cantalamessa-Papotti.

« Ricordo fra gli altri voti della nostra Assemblea quello diretto ad ottenere che siano riaperti i fornici del loggiato nella Basilica di San Marco e l'altro diretto ad affrettare la demolizione dei posticci palazzi Capitolini.

« Non tutti, purtroppo, gli obbiettivi che ci eravamo proposti potevano essere conseguiti. Così, ad esempio, non possiamo lusingarci di aver percorso molto cammino verso la desiderata istituzione di scuole governative di Architettura; per la quale al Governo mancano forse i mezzi, certamente la persuasione e l'entusiasmo.

« Così anche alla vagheggiata idea di istituire in Accademia scuole libere di architettura rimane difficoltà insuperabile fin ora la deficienza dei locali. In questa nostra sede infatti condannata a sparire, che non possiamo nè ampliare nè migliorare, il disagio è omai intollerabile.

« Voi vedete i lavori premiati nei concorsi, i volumi delle nostre collezioni di disegni ingombrare le sale di scultura; il quadro di Aristide Sartorio « la palude pontina » è da più anni esposto in chiesa; la statua di Adolfo Apolloni « la scultura » acquistata nella Esposizione del 1911 è ospitata graziosamente nello studio dello scultore. Dobbiamo ringraziarlo della ospitalità, ma non dovremmo abusarne. Non per vana querimonia ricordo questo stato di cose; ma perchè ciascuno di voi lo conosca, ne parli, se ne interessi.

« Il Consiglio e la Presidenza si sono occupati costantemente, indefessamente alla ricerca di una nuova sede, ma finora senza risultato definitivo. Così il palazzo Corsini, il palazzo della Agricoltura, Industria e Commercio, i giardini della Farnesina, il palazzo Balleani, l'Istituto Botanico ed aree adiacenti a Panis-Perna furono oggetto di laboriosi studi e lunghe trattative. Intorno a questo grave problema fu richiamata la benevola attenzione ed ottenuto l'interessamento delle autorità; ed io mi lusingo che presto il mio successore abbia a confermarvi quelle speranze che io oggi posso solamente farvi intravedere.

« In difetto di vere e proprie scuole, il Consiglio, sempre fisso nel desiderio di esercitare azione educativa ed ammaestratrice, ha procurato di dare ai concorsi accademici, per quanto le tavole di fondazione lo permettessero, carattere scolastico, aumentando con ciò il numero dei pensionati. — Questa schiera sempre più numerosa di giovani raccolti intorno all'Accademia, guidati dai professori patroni, spronati con la emulazione di esposizioni e premiazioni, potrà in qualche modo corrispondere al vagheggiato obbiettivo e preparare l'avvenire. Perciò tutta la materia dei concorsi è stata esaminata di nuovo con amore da apposita commissione, anche allo scopo di regolarne con norme uniformi ed invariabili il numero, le epoche, i premi, i programmi, i bandi, i giudizi, e così anche la durata delle pensioni, gli obblighi dei pensionati e via dicendo. Il testo del nuovo regolamento è già compilato e potrà quanto prima essere sottoposto all'approvazione del Consiglio e vostra. È stato frattanto esperimentato per i concorsi di quest'anno il metodo che esso regolamento suggerisce alle giurìe: che è quello di procedere alla scelta con tre separate votazioni: determinando con la prima il merito relativo tra i lavori presentati, con la seconda il merito assoluto del lavoro prescelto; se cioè esso meriti o no il premio; finalmente con la terza in qual grado esso lo meriti. Tale esperimento ha dato buona prova.

« Se i perfezionamenti apportati all'istituto dei Concorsi giova a moltiplicare e rassodare i contatti coi giovani studenti; la pubblicazione dell'Annuario è valsa a ricordare agli artisti, agli istituti d'arte ed alle autorità cosa fu ed è l'Accademia di S. Luca. Del primo numero di questa pubblicazione abbiamo da compiacersi anche in ragione della deferenza con la quale qui ed all'estero è stata accolta questa documentata manifestazione dei nostri nuovi proponimenti. Al prof. conte Gnoli adunque che l'ha diretta ai professori Ojetti Raffaele, D'Achiardi, Sartorio, Ojetti Ugo, Cellini, Galassi, Borgatti che con dotte e geniali monografie vi collaborarono siano rese azioni di grazie; e queste servano anche di sprone a tutti gli altri colleghi per l'avvenire. Occorre infatti perseverare e migliorare perseverando!

« Intanto non fu trascurato di preparare materiali per l'Annuario 1912: nel quale compariranno gli eruditi ed interessanti lavori presentati all'Accademia nelle sue tornate solenni dagli accademici che a titolo di onore mi piace qui ricordare, e cioè: Apolloni: « Statua equestre di M° Aurelio, sue vicende e restauri »; Hülsen: « Vedute prospettiche di Roma e Firenze sulla fine del 400 »; Sartorio: « Sulle vetuste riproduzioni plastiche della immagine di Cristo del *Sancta Sanctorum* »; Muñoz: « Alessandro Algardi Principe dell'Accademia »; Rennell-Rood: « L'arte nella Poesia »; Ojetti Raffaele: « Ottaviano Mascarino ». All'Annuario prossimo sono anche destinate le relazioni sui concorsi Montiroli, Pellegrini e Clementino che testè qui udiste leggere e quelle sui due concorsi Poletti lette nella tornata solenne dello scorso anno.

« Questa adunque dell'Annuario è una promessa mantenuta dalla quale attendiamo abbondanti frutti.

« Come questa, è stata anche mantenuta la promessa relativa all'inventario accademico. Esistevano già i cataloghi della « Galleria » e gli schedari di « biblioteca ed archivio », ma ci parve davvero che tutta la propietà accademica venisse ad essere metodicamente inventariata e ciò si è potuto ottenere mercè la cooperazione dei signori Conservatori delle pitture e delle sculture, proff. Ioris e Gallori e di altri benemeriti accademici. Fra questi ultimi mi è grato ricordare il prof. Gai che già da tempo aveva ordinato in numerosi volumi i concorsi di pittura; il prof. Raffaele Ojetti che con opera indefessa e quotidiana per circa due anni ha raccolti e classificati non solo i concorsi di architettura, ma tutto l'altro abbondantissimo materiale grafico che a quest'arte si riferisce: il prof. Hermanin che ha ordinato e catalogato con speciale schedario la collezione delle stampe: il prof. Busiri cui dobbiamo gli *albums* contenenti le piante di tutta la nostra proprietà immobiliare con le relative indicazioni catastali, stime, ecc. Benemeriti si resero anche il nostro direttore di Segreteria dott. Francesco Tomassetti per il completo inventario della Biblioteca e dell'Archivio, il nostro contabile cav. Zara per l'inventario dei titoli, delle collezioni varie, della suppellettile accademica; ed il nostro custode Cesare Fallani per la sua cooperazione nella maggior parte dei suesposti lavori.

« L'inventario quale oggi si presenta ha scopo sopratutto di conservazione; ma potrà essere man mano migliorato nei riguardi artistici, correggendo le dubbie od erronee assegnazioni, completando le descrizioni, modificando le ubicazioni, ecc. A questo scopo il Consiglio ha deliberato di nominare per ogni collezione artistica un conservatore da scegliersi tra gli accademici anche al di fuori di esso Consiglio: con che si otterrà anche il vantaggio di interessare un maggior numero di colleghi all'azienda accademica. Alla Commissione di finanza poi ed ai suoi ufficiali rimarranno affidati gl'inventari d'indole esclusivamente amministrativa.

« Quello che più importa si è che ogni singolo inventario sia in ogni anno aggiornato notando le aggiunte, gli spostamenti, modificazioni, ecc.; cosicchè possa il Presidente che entra in carica prendere in consegna tutta la proprietà accademica.

« Sebbene questi provvedimenti abbiano carattere prevalentemente amministrativo, credo non abbia dispiaciuto all'Assemblea esserne informata.

« Questa è dunque, Colleghi illustri, l'opera nostra che spero vorrete indulgentemente giudicare...: moltissimo resta a farsi per ricondurre l'Accademia alle altezze cui tutti agogniamo vederla innalzata; ma deve rendervi tranquilli e fiduciosi nell'avvenire il sapere a quale mente ed a quale cuore le sorti dell'Accademia vengono oggi affidate.

« Lasciatemi aggiungere ancora che i nuovi destini a cui oggi assurge la patria nostra preparano un'epoca propizia per la rifioritura di ogni energia nazionale, l'arte non esclusa.

« L'altr'anno, nella seduta inaugurale, seguendo un impulso che voi tutti dividevate, inneggiai alla guerra rievocatrice di virtù latine, di latine conquiste. Fu benedetta e fortunata! Oggi ben venga la pace e con essa trionfino i latini ideali! È tempo omai che alla cultura nazionale, per dignità nazionale, si dia carattere nazionale acconcia cioè all'indole della nazione, e l'*arte anche essa sia arte nostra!*

« Se i nostri reggitori, che veramente ispirati dal genio latino, seppero al momento opportuno afferrare le armi e posarle al momento opportuno; sapranno ora comprendere e secondare questo altissimo voto dell'anima italiana, avranno al paese arrecato il supremo dei benefizi.

« Con questo augurio per l'Italia, che è in pari tempo augurio per la nostra Accademia, o colleghi, io mi accommiato da voi ».

Il discorso del prof. Giovenale viene vivamente applaudito.

Il nuovo Presidente prof. F. Gai prende possesso della sua carica e pronunzia le seguenti parole:

« Illustri Colleghi — Il grande onore che mi avete fatto innalzandomi a quest'alto ufficio, mi deriva solo dalla grande benevolenza che sempre dimostraste al vostro più antico collega, benevolenza che mi ha di continuo confortato durante i 41 anni da che faccio parte di questa gloriosa istituzione.

« Riandando col pensiero a sì lungo periodo di tempo, mi rinascono vivi alla memoria tutti gli illustri artisti che mi furono colleghi carissimi, fino a voi miei amici che via via li rimpiazzaste. Tutti potete testimoniare del mio grande affetto a questa istituzione che fu ed è per me una seconda famiglia, a cui ho dedicato tutta quella poca energia di cui sono capace, cooperando con qualche efficacia a superare le gravi difficoltà in cui l'Accademia si è trovata.

« Ora che ogni difficoltà è stata superata, che il periodo di raccoglimento è passato, e si è affermata la bontà dell'ordinamento interno, può l'Accademia con animo sicuro stabilirsi nel posto, che le è dovuto, per le antiche e grandi benemerenze, e far sentire potente la sua influenza per gl'interessi dell'arte. Ed è somma ventura e favorevole auspicio, che questa rinnovellata forza si addimostri ora che la nostra patria carissima si avvia sotto la guida sapiente e forte del Re nostro Principe perpetuo, ai suoi grandi destini, ed anche ai grandi destini dell'arte.

« Questa è la visione che ha guidato i miei illustri predecessori, i quali nei loro programmi vollero indicare i mezzi per raggiungere l'intento. Di questi programmi alcune parti sono state attuate dal mio predecessore immediato, altre avviate in modo che a me non resta che seguire la via tracciata, affinchè i difficili problemi posti sul tappeto abbiano la più sollecita attuazione.

« Con questa precisa volontà io mi pongo all'opera augurandomi che le forze sieno pari al grande amore che mi muove ».

Vivi applausi accolgono le parole del Presidente.

29 giugno. - *Assemblea ordinaria.* — Intervenuti: F. Gai Presidente; G. B. Giovenale, ex Presidente; M. Moretti; T. Di Lorenzo; F. Petiti; A. Innocenti; G. Romagnoli; C. Busiri; G. Berardi; G. Costantini; G. Cellini; R. Ojetti; U. Coromaldi; M. Lancelot Croce; P. Piacentini; G. Magni.

Si sono scusati F. Galassi, P. Ioris, A. Zocchi.

Il Presidente comunica l'esito del giudizio Müller (pittura tedesca); i doni di pubblicazioni da parte dell'*Ufficio meteorologico*, della *R. Scuola di applicazione per gl'ingegneri* in Roma, della R. *Accademia di B. A.* di Berlino, della *Biblioteca nazionale* di Firenze e dei signori *E. Wauters, A. Ferrajoli, A. Fallani, A. Sartorio, A. Bartoli.*

Vengono eletti Accademici di merito pittori i signori: *Otto Greiner, Antonio Mancini, Camillo Innocenti, Alessandro Battaglia* (residenti), *Max Roeder* (aggiunto), *Adolfo Hiremy, Salvatore Barbudo, Giovanni Lavery, Alfredo East* (corrispondenti).

Viene elette Segretario dell'Accademia il prof. *Lucio Mariani.*

Vengono eletti Consiglieri i professori *U. Coromaldi* e *A. Zanelli.*

29 giugno. - *Assemblea straordinaria.* — Intervenuti (oltre ai presenti nella seduta precedente): L. Pigorini; F. Hermanin; P. Blaserna; G. Navone; I. Morris Moore; E. Ovidi; A. Bartoli; L. Mariani, Segretario.

Prendono possesso il Segretario dell'Accademia prof. *Lucio Mariani* e l'Accademico d'onore dott. *Alfonso Bartoli.*

Il dott. Bartoli svolge un'interessante comunicazione « I disegni di monumenti antichi di Roma », nella quale, dopo aver riassunta la storia di tutto il materiale esistente e delle origini di esso, fa specialmente rilevare l'importanza e l'utilità di tali disegni per l'archeologo, per il topografo e per l'architetto.

Su proposta del prof. R. Ojetti viene votato un ordine del giorno diretto a salvare dalla demolizione la chiesa evangelica in piazza S. Silvestro, opera dell'architetto Cipolla.

20 luglio. - *Assemblea straordinaria.* — Intervenuti: F. Gai, Presidente; G. B. Giovenale, ex Presidente; A. Sartorio, Segretario del Consiglio; P. Blaserna; F. Galassi; A. Innocenti; M. Grazioli; F. Hermanin; E. Ovidi; R. Ojetti; M. Moretti; G. Berardi; A. Bartoli; C. Busiri; W. Amelung; G. Costantini; G. Tadolini; G. Cellini; M. Lancelot Croce; G. Capranesi; I. Morris Moore; P. Piacentini; A. Battaglia; C. Innocenti; O. Greiner; M. Roeder; A. Hiremy; S. Barbudo; L. Mariani, Segretario.

Si è scusato A. Zocchi.

Prendono possesso gli Accademici di merito pittori, proff.: *Otto Greiner, Camillo Innocenti, Alessandro Battaglia, Max Roeder, Adolfo Hiremy, Salvatore Barbudo.*

21 dicembre - *Assemblea ordinaria.* — Intervenuti: F. Gai, Presidente; G. B. Giovenale, ex Presidente; A. Hiremy; O. Greiner; A. Zocchi; M. Roeder; M. Lancelot; C. Innocenti; C. Busiri; G. Berardi; M. Manfredi; E. Quattrini; A. Galli; A. Battaglia; A. Zanelli; E. Ximenes; G. Tadolini; R. Ojetti; T. Di Lorenzo; G. Monteverde.

Si è scusato A. Apolloni, V. Presidente.

Il Segretario prof. Mariani legge le commemorazioni degli accademici defunti nell'anno 1913, proff.: *Giovanni De Gregorio, Antonio Lanzi, Alfredo East.*

Su proposta del prof. Giovenale si delibera d'inviare alle famiglie degli Accademici estinti una copia dell'Annuario, nel quale è inserita la loro commemorazione.

Viene eletto Vice Presidente dell'Accademia il prof. *Pio Piacentini*, architetto.

L'Assemblea plaude vivamente al Presidente prof. Gai per l'opera da lui svolta in vantaggio dell'Accademia.

Viene eletto Segretario del Consiglio il prof. *Alberto Galli*, scultore.

Riassunto dei Verbali del Consiglio Accademico.

8 febbraio. — Intervenuti: F. Gai, Presidente; A. Apolloni, V. Presidente; G. B. Giovenale, ex Presidente; A. Sartorio, Segretario del Consiglio; G. Capranesi; A. Zocchi; A. Innocenti; M. Moretti; G. Magni; E. Maccagnani; G. Costantini; A. Galli; G. Tadolini; P. Ioris; G. Monteverde; F. Galassi.

Il Presidente partecipa di aver fatto la consueta visita di Capo d'anno alle LL. MM. il Re, la Regina e la Regina Madre; di aver inviato gli auguri dell'Accademia a S. M. la Regina per il suo genetliaco e di averne ricevuti i ringraziamenti. Comunica la lettera di congedo dell'ambasciatore di Germania von Iagow nel lasciare Roma e quella di saluto inviatagli a nome dell'Accademia; le lettere di ringraziamento da parte degli accademici d'onore, conte G. M. Plunkett e dott. A. Bartoli, per la loro nomina, e da parte dei professori Zocchi e Ojetti per le condoglianze inviate loro per la morte dei loro rispettivi

padre e fratello; il dono dell'Annuario da parte della *R. Scuola di Applicazione;* la presentazione dei saggi dal pensionato Albacini della medaglia sig. T. Tamagnini; una circolare a stampa della Federazione artistica, nella quale si domanda l'adesione dell'Accademia all'ordine del giorno in merito all'abuso di acquisti di opere d'arte straniera per la Galleria Nazionale d'arte moderna, nelle esposizioni italiane. Si delibera di non tenerne conto, nella considerazione che l'Accademia deve mantenersi serena in quistioni di tal genere, tanto più che ha nel suo seno anche soci stranieri.

Su proposta del Presidente si decide di sollecitare il Comitato della Mostra di Castel S. Angelo alla restituzione del quadro del Vanvitelli inviatogli dall'Accademia fin dall'anno 1911.

Su proposta del prof. Sartorio viene deliberato di affidare al prof. Apolloni l'incarico di riportare allo stato originario la maschera di Michelangelo, conservata dall'Accademia.

Viene deciso d'inviare l'adesione dell'Accademia alle onoranze che verranno tributate al Bramante nel prossimo anno, in occasione del IV centenario della sua morte, per iniziativa della Associazione tra i Cultori di architettura, e di fare anche la commemorazione del grande architetto in una solenne tornata accademica.

Viene deliberato l'invio del quadro di Giuseppe Raggio, che si conserva nella Galleria accademica, alla Mostra della Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti in Roma.

Vengono approvati i programmi dei concorsi Albacini di scultura e della medaglia e Poletti scritto di architettura.

3 marzo. — Intervenuti: F. Gai, Presidente; A. Apolloni, V. Presidente; A. Sartorio, Segretario del Consiglio; M. Moretti; A. Zocchi; G. Capranesi; C. Busiri; G. Costantini; E. Maccagnani; A. Innocenti; F. Galassi; P. Piacentini.

Si è scusato G. B. Giovenale.

Il Presidente comunica che il collega dott. *A. Bartoli* ha inviato in dono una sua pubblicazione, e che il prof. Hermanin ha presentato il preventivo della spesa per l'inventario delle stampe dell'Accademia, già richiestogli.

Viene deliberato di comunicare al sig. Mitidieri alcune notizie da lui domandate sull'accademico Mattia Preti.

Viene discussa la proposta dell'Accademia di Venezia circa l'adesione dell'Accademia ad un ordine del giorno sulla partecipazione dell'Italia alla Mostra di Gand. Si delibera di assumere prima informazioni presso la Direzione di Belle Arti, circa l'esito eventuale di tale ordine del giorno.

Vengono discusse le proposte per la riforma del regolamento dei concorsi accademici.

12 marzo. — Intervenuti: F. Gai, Presidente; G. B. Giovenale, ex Presidente; A. Sartorio, Segretario del Consiglio; A. Innocenti; M. Moretti; F. Galassi; A. Zocchi; E. Maccagnani; G. Tadolini; C. Tenerani; P. Ioris; P. Piacentini; C. Busiri.

Viene ripresa la discussione sulla riforma del Regolamento dei concorsi. Su proposta del prof. Giovenale viene intanto approvata la massima che le pensioni continuino a servire come sussidio a giovani studenti che si perfezionano nell'arte.

28 marzo. — Intervenuti: F. Gai, Presidente; A. Apolloni. V. Presidente; A. Sartorio, Segretario del Consiglio; A. Zocchi; C. Busiri; A. Innocenti; G. Tadolini; E. Gallori; F. Galassi; P. Ioris; G. Costantini; P. Piacentini.

Si è scusato E. Maccagnani.

Il Presidente comunica che il dott. *A. Bartoli* ha inviato in dono due sue pubblicazioni; che il Direttore della R. Galleria di Modena ha richiesto notizie sull'accademico pittore Iacopo Zoboli, che gli vennero comunicate.

Viene deliberato di dare incarico al prof. Maccagnani di eseguire per l'Accademia il busto in marmo di *Giuseppe Sacconi.*

Vengono scelti i nuovi Consiglieri professori *Angelo Zanelli* e *Umberto Coromaldi* da presentarsi all'Assemblea per l'elezione.

Viene dato incarico al Presidente di nominare la Commissione per l'Annuario accademico del 1912.

Su proposta del prof. Sartorio viene votato l'ordine del giorno in merito alla partecipazione dello Stato alla Esposizione di Gand, da comunicarsi alla Direzione Generale delle Belle Arti.

Viene ripresa la discussione delle proposte per il nuovo Regolamento dei concorsi.

7 Aprile. — Intervenuti: F. Gai, Presidente; A. Apolloni, V. Presidente; G. B. Giovenale, ex Presidente; A. Sartorio, Segretario del Consiglio; A. Innocenti; M. Moretti; A. Zocchi; E. Gallori; G. Monteverde; A. Galli.

Il Presidente comunica il decesso dell'accademico d'onore *John Pierpont Morgan;* le dimissioni del Segretario dell'Accademia prof. *D. Gnoli;* la nomina dei Commissari per l'Annuario 1912, professori: *A. Apolloni, A. Bartoli, G. Giovannoni, G. B. Giovenale, R. Ojetti, A. Sartorio.*

Viene deliberato di dare esecuzione al progetto per il ristauro e per la sistemazione delle stampe dell'Accademia presentato dal prof. Hermanin.

Viene discussa la domanda di un contributo per il monumento a Giovanni Schiaparelli; si delibera di non accogliere tale richiesta per non derogare alle consuetudini dell'Accademia.

16 aprile. — Intervenuti: F. Gai, Presidente; E. Maccagnani; A. Innocenti; C. Busiri; G. Costantini; G. Capranesi.

Il Presidente partecipa che il Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti, in risposta al voto dell'Accademia, ha comunicato che lo Stato non può partecipare alla Mostra di Gand per la mancanza dei fondi necessari. Comunica il dono del ritratto da parte del prof. *G. Magni* (quadro ad olio di Salvatore Ciani) e di una pubblicazione da parte del sig. *A. Fallani.*

Viene approvata l'ammissione dei concorrenti al concorso Albacini di scultura.

2 maggio. — Intervenuti: F. Gai, Presidente; A. Apolloni, V. Presidente; G. B. Giovenale, ex Presidente; A. Sartorio, Segretario del Consiglio; A. Galli; A. Innocenti; G. Costantini; G. Tadolini; P. Ioris; G. Capranesi; C. Busiri; P. Piacentini.

Il Presidente partecipa la consegna dei saggi annuali da parte dei pensionati dei concorsi Originali e Poletti; il dono di una pubblicazione del collega marchese *A. Ferrajoli.*

Vengono nominati Commissari per il giudizio Müller i professori *Apolloni* e *Capranesi* oltre al Presidente prof. *Gai.* Avendo l'Ambasciata di Germania comunicato che la somma disponibile in quest'anno è destinata all'acquisto di opere di pittori tedeschi, si discute se non debbano invece scegliersi opere di pittori italiani, per avere i primi perduto il loro turno col giudizio negativo dell'anno scorso; si delibera d'interpellare in proposito il consulente legale dell'Accademia avv. Kambo.

Viene approvata l'ammissione dei concorrenti al concorso Albacini della medaglia.

Vengono nominati Conservatori delle collezioni accademiche i professori *P. Ioris* per le pitture, *A. Galli* per le sculture, *R. Ojetti* per i disegni di architettura, *G. Romagnoli* per i conî, le medaglie e le incisioni, *F. Hermanin* per le stampe, *G. Berardi* per i mobili ed arredi, e il V. Segretario *Tomassetti* per la biblioteca, l'archivio e la segreteria.

17 maggio. — Intervenuti: F. Gai, Presidente; A. Apolloni, V. Presidente; G. B. Giovenale, ex Presidente; A. Sartorio, Segretario del Consiglio; M. Moretti; A. Innocenti; A. Zocchi; G. Costantini; E. Maccagnani; P. Ioris; G. Capranesi; F. Galassi; C. Tenerani; C. Busiri; P. Piacentini.

Il Presidente comunica che i nuovi Conservatori delle collezioni accademiche hanno scritto ringraziando ed accettando la nomina. Partecipa il dono di una pubblicazione da parte del sig. *Emile Wauters,* socio corrispondente dell'Istituto di Francia. Riferisce sull'adunanza della Commissione per l'acquisto Müller, sull'eccezione sollevata dai Commissari dell'Accademia, dietro parere dell'avvocato Kambo, contro la decisione del governo

di Germania in favore degli artisti tedeschi e nella sospensione del giudizio proposta dal rappresentante della Germania, in attesa di nuove disposizioni da parte del proprio governo.

Viene deliberato di partecipare alle feste commemorative di Federico Barocci in Urbino, dando incarico al V. Presidente prof. *Apolloni* di rappresentarvi ufficialmente l'Accademia.

Viene discussa la richiesta fatta da un privato del giudizio dell'Accademia sopra il valore di alcuni quadri. Si delibera di rispondere che l'Accademia, a norma dello Statuto, non può emettere giudizi di tal genere se non per incarico di pubbliche autorità.

Viene discussa la domanda del sig. Hans Tietze di poter studiare i disegni degli antichi Concorsi. Si delibera di accogliere tale richiesta purchè però i disegni non sieno oggetto di pubblicazione: ciò per non derogare alla massima già stabilita in proposito.

Viene deliberato di contribuire alle spese di pubblicazione degli Atti del Congresso internazionale degli Architetti in Roma nel 1911.

Viene deliberato l'invio di una lettera di commiato all'accademico prof. Carolus Duran, Direttore dell'Accademia di Francia in Roma, che lascia il suo ufficio.

Viene discussa la questione della espropriazione della sede accademica. Si dà mandato alla Presidenza di provvedere, d'accordo con gli architetti accademici, ai passi opportuni presso le autorità governative. Vien preso atto della proposta presentata dal prof. Moretti d'impegnare per la nuova residenza un'area nella Valle Giulia, e dell'altra presentata dal prof. Busiri per il palazzo già del Grillo.

Viene approvata all'unanimità un voto del prof. Sartorio sulla conservazione dell'oratorio annesso alla chiesa di S. Giuseppe de' Falegnami destinato ad essere demolito con gli altri edifici compresi nella zona delle adiacenze del monumento a Vittorio Emanuele.

12 giugno. — Intervenuti: F. Gai, Presidente; A. Apolloni, V. Presidente; G. B. Giovenale, ex Presidente; M. Moretti; A. Innocenti; G. Capranesi; P. Ioris; G. Monteverde; E. Maccagnani; A. Zocchi; G. Tadolini; P. Piacentini.

Il Presidente comunica la lettera di ringraziamento di Carolus Duran per il saluto inviatogli dall'Accademia; la lettera di ringraziamento per il voto del Consiglio in merito alla conservazione dell'oratorio adiacente alla chiesa di S. Giuseppe de' Falegnami, da parte del card. Cassetta, Visitatore apostolico della chiesa stessa. A tal proposito il prof. Giovenale partecipa che la Commissione Reale per il Monumento a Vittorio Emanuele, in considerazione del voto dell'Accademia, ha deliberato di rispettare l'oratorio suddetto.

Viene discussa la domanda dell'avv. Gustavo Azzurri rivolta ad ottenere uno dei due ritratti del fratello estinto accademico Francesco Azzurri, conservati in Galleria, in cambio di altro oggetto d'arte. Si delibera di non accogliere tale domanda ed a questo proposito si riafferma la massima che l'Accademia non cede nulla delle sue proprietà inventariate.

Viene approvata la pubblicazione del programma del Concorso Lana di architettura che si bandisce per la prima volta.

Viene approvato il bilancio consuntivo 1912.

21 giugno. — Intervenuti: F. Gai, Presidente; A. Sartorio, Segretario del Consiglio; P. Piacentini; A. Zocchi; E. Maccagnani; A. Innocenti; G. Costantini; G. Capranesi; F. Galassi; C. Busiri.

Il Presidente comunica l'invio degli avvisi a stampa per l'iscrizione degli allievi alla R. Scuola della Medaglia, da parte del Ministero del Tesoro; il dono di pubblicazioni da parte del prof. *A. Sartorio*, del *R. Ufficio di Meteorologia* e della *R. Accademia di B. A. di Berlino.*

Riferisce sul giudizio Müller del 16 giugno, nel quale, avendo il rappresentante della Germania comunicata la decisione del suo Governo di persistere nell'idea dell'acquisto di opere di pittori tedeschi, ripartendo però la somma dell'anno precedente tra il presente acquisto e quello dell'anno prossimo destinato ad opere di pittori italiani, i Commissari dell'Accademia dichiararono di accettare tale soluzione per non creare imbarazzi, purchè ciò non costituisse un precedente per il futuro e purchè si provvedesse in appresso alla for-

mazione di un regolamento che servisse di guida alla giurìa per risolvere quistioni di tal genere.

Viene rimandata ad una prossima seduta la discussione della proposta dei proff. Zocchi e Sartorio sul riordinamento della Galleria accademica.

Viene deliberato di tornare ad insistere presso l'Ambasciata d'Austria presso la S. Sede per una risposta all'ordine del giorno sulla riapertura della loggia superiore della Chiesa di S. Marco, votato dall'Assemblea nella seduta del 17 novembre 1912.

Viene proposto all'unanimità Segretario dell'Accademia il prof. *Lucio Mariani*, da presentarsi all'Assemblea per l'elezione.

28 giugno. — Intervenuti: F. Gai, Presidente; G. B. Giovenale, ex presidente; A. Sartorio, Segretario del Consiglio; A. Zocchi; P. Ioris; A. Innocenti; E. Maccagnani; G. Costantini; G. Capranesi; F. Galassi; C. Busiri.

Viene approvato all'unanimità l'ordine del giorno del prof. R. Ojetti sulla conservazione della chiesa evangelica in piazza S. Silvestro, e si delibera di presentarlo anche all'Assemblea generale.

Viene discussa la proposta dei proff. Zocchi e Sartorio sul riordinamento della Galleria accademica. Si delibera di dare incarico alla Classe di Pittura di esaminare la quistione e di nominare eventualmente nel proprio seno una Commissione speciale per lo studio di tale riordinamento.

Vengono scelti i nuovi accademici di merito pittori proff. *Otto Greiner*, *Antonio Mancini*, *Camillo Innocenti*, *Alessandro Battaglia*, residenti; *Max Roeder*, aggiunto; *Adolfo Hiremy*, *Salvatore Barbudo*, *Giovanni Lavery*, *Alfredo East*, corrispondenti. Saranno presentati all'Assemblea per la elezione.

14 luglio. — Intervenuti: F. Gai, Presidente; G. B. Giovenale, ex Presidente; A. Sartorio, Segretario del Consiglio; A. Innocenti; F. Galassi; M. Moretti; E. Maccagnani; P. Piacentini; G. Tadolini; G. Costantini.

Il Presidente comunica le lettere di ringraziamento del nuovo Segretario prof. Mariani, dei nuovi Consiglieri proff. Coromaldi e Zanelli e dei nuovi accademici pittori proff. Greiner, Mariani, Innocenti, Battaglia, Roeder, Hiremy, Barbudo, Lavery, East; una lettera del Cancelliere dell'Ambasciata d'Austria che partecipa avere l'Ambasciatore ricevuto il voto dell'Accademia in merito alla loggia della chiesa di S. Marco e di averne preso atto; l'offerta fatta all'Accademia di alcuni resti delle salme di Raffaello e di T. Tasso. Si delibera di declinare tale offerta, esprimendo il voto che quei resti vengano riuniti ai corpi ai quali appartennero.

Viene nominata una commissione composta dei proff. *Apolloni*, *Gai*, *Mariani* e *Sartorio*, e incaricata di studiare e preparare il regolamento per il giudizio Müller, da coordinarsi con l'altro che verrà presentato dall'Ambasciata di Germania.

26 novembre. — Intervenuti: F. Gai, Presidente; A. Apolloni, V. Presidente; G. B. Giovenale, ex Presidente; A. Sartorio, Segretario del Consiglio; C. Busiri; P. Piacentini; A. Innocenti; P. Ioris; G. Costantini; E. Maccagnani; A. Zocchi; M. Moretti; A. Galli; A. Zanelli; F. Galassi.

Il Presidente partecipa la morte degli accademici proff. *Giovanni De Gregorio*, *Alfredo East*, *Antonio Lanzi*, della consorte del prof. Gallori e della figlia del prof. Galli; l'invio degli auguri alle LL. MM. il Re, la Regina e la Regina Madre, e di una lettera gratulatoria al collega prof. *E. Gerhardt* in occasione del suo 90° genetliaco; il conferimento delle doti Belletti nella sede accademica insieme con la Reggenza della Congregazione del Pantheon; la partecipazione dell'Accademia alla inaugurazione della Mostra commemorativa di Mattia Preti in Catanzaro; l'invio di lettere al Sindaco e al Presidente del Consiglio dei Ministri per la nuova sede accademica. Dà comunicazione delle circolari inviate dai Comitati delle Esposizioni di B. A. in Roma e in Venezia nel 1914, dal Comitato per il festeggiamento al Bramante in Urbania, dal Comitato permanente dei Congressi degli architetti; dei doni di

pubblicazioni da parte dell'*Istituto Storico Olandese*, dell'*Accademia di B. A. di Firenze* e dei sigg. *G. Beltrami, G. Faldella, A. Ferrajoli, G. Giovannoni, P. Guidi, C. Mezzana;* della richiesta fatta dal Comitato della Mostra di Castel S. Angelo di poter ritenere ancora per qualche tempo il quadro del Vanvitelli inviato già dall'Accademia. Partecipa il lascito di quadri, disegni e stampe in favore dell'Accademia da parte del defunto cav. *Maurizio Dumarest* e le trattative che la Presidenza sta svolgendo in proposito con gli eredi e con l'esecutore testamentario.

Vengono letti ed approvati i verbali dei giudizi dei Concorsi Albacini di scultura e della medaglia.

Viene approvato il programma del Concorso Lana di scultura per il 1914.

Si dà incarico alla Classe di architettura di giudicare il Concorso Poletti scritto di B. A. di architettura.

Vengono riconfermati nella loro carica di Commissari della Finanza i proff. *Busiri* e *Maccagnani*.

12 dicembre. — Intervenuti: A. Apolloni, V. Presidente; G. B. Giovenale, ex Presidente; A. Innocenti; M. Moretti; U. Coromaldi; A. Zocchi; F. Galassi; P. Piacentini; E. Maccagnani; G. Tadolini; G. Capranesi; G. Costantini; C. Busiri; G. Magni; A Zanelli; A. Galli.

Si è scusato P. Ioris.

Il Vice Presidente comunica che i pensionati sigg. Invernizzi e Tamagnini hanno presentato i saggi prescritti.

Su proposta del Vice Presidente si delibera di pregare il prof. Monteverde di voler far dono all'Accademia di una copia del proprio autoritratto testè eseguito.

Viene approvato l'operato della Presidenza in ordine alla nuova sede accademica, sia riguardo alle trattative svolte col Presidente del Consiglio dei Ministri per l'area nella via Milano e le ragioni per le quali l'idea venne messa da parte, sia riguardo alle nuove pratiche con l'autorità comunale per l'area nella Valle Giulia. Si plaude quindi alla Presidenza e ai proff. Piacentini e Moretti per l'opera svolta in proposito.

Vien preso atto della proposta del collega prof. C. Ricci per un'area a Magnanapoli.

Viene scelta la terna da presentarsi all'Assemblea per l'elezione del Vice Presidente dell'Accademia architetto, composta dei proff. *P. Piacentini, F. Galassi* e *M. Moretti*.

Viene scelta la terna da presentarsi all'Assemblea per l'elezione del Segretario del Consiglio, composta dei professori *E. Maccagnani, A. Zocchi* e *A. Galli*.

Viene approvato il bilancio preventivo del 1914.

Su proposta del prof. Giovenale si delibera che al banchetto presidenziale Müller venga dato carattere di speciale solennità, estendendo gli inviti alle autorità, ai Direttori degli altri istituti e agli Accademici d'onore.

Riassunto dei Verbali delle Classi.

CLASSE DI PITTURA.

19 giugno. — Intervenuti: F. Gai, Presidente dell'Accademia e della Classe; A. Sartorio; P. Ioris; U. Coromaldi; G. Capranesi; G. Costantini.

Vengono scelti Accademici di merito pittori, da proporsi al Consiglio e all'Assemblea per l'elezione, i sigg. *Otto Greiner, Antonio Mancini* residenti; *Max Roeder,* aggiunto, *Adolfo Hiremy, Salvatore Barbudo, Giovanni Lavery, Alfredo East,* corrispondenti.

26 giugno. — Intervenuti: F. Gai, Presidente; U. Coromaldi; A. Sartorio; G. Costantini; G. Capranesi; P. Ioris.

Vengono scelti Accademici di merito pittori residenti da presentarsi al Consiglio e all'Assemblea per l'elezione, i sigg. *Camillo Innocenti, Alessandro Battaglia.*

CLASSE DI SCULTURA.

15 febbraio. — Intervenuti: A. Apolloni, Presidente della Classe; E. Maccagnani; E. Gallori; G. Tadolini; A. Galli; G. Romagnoli.

Vengono scelti i temi per i Concorsi Albacini di scultura e della medaglia.

20 luglio. — Intervenuti: F. Gai, Presidente dell'Accademia; G. Tadolini; M. Lancelot Croce; G. Berardi.

Viene scelto il tema per la prova estemporanea del Concorso Albacini della medaglia.

24 luglio. — Intervenuti: F. Gai, Presidente dell'Accademia; A. Lanzi; E. Maccagnani; E. Quattrini; M. Lancelot Croce; A. Zanelli; A. Zocchi; G. Berardi; G. Tadolini.

Si è scusato G. Monteverde.

Viene giudicato il Concorso Albacini della medaglia. Premiato: *Archimede Zeri* (pensione).

4 novembre. — Intervenuti: A. Apolloni, Presidente della Classe; G. Tadolini; A. Zanelli.

Viene scelto il tema per la prova estemporanea del Concorso Albacini di scultura.

7 novembre. — Intervenuti: F. Gai, Presidente dell'Accademia; A. Apolloni, Presidente della Classe; G. Tadolini; A. Zanelli; A. Zocchi; E. Maccagnani.

Viene giudicato il Concorso Albacini di scultura. Premiati: *Armando Colucci* (2° premio) e *Salvatore Saponaro* (3° premio).

CLASSE DI ARCHITETTURA.

14 luglio. — Intervenuti: G. B. Giovenale, Presidente della Classe; P. Piacentini; A. Innocenti; F. Galassi; M. Moretti.

Viene scelto il tema del Concorso Lana di architettura (ex-tempore e definitivo).

3 dicembre. — Intervenuti: G. B. Giovenale, Presidente; P. Piacentini; A. Innocenti; F. Galassi; M. Moretti; L. Bazzani; G. Magni.

Viene incominciato l'esame dei temi del Concorso Poletti, scritto d'arte di architettura.

19 dicembre. — Intervenuti: F. Gai, Presidente dell'Accademia; G. B. Giovenale, Presidente della Classe; A. Innocenti; M. Moretti; G. Magni; P. Piacentini; G. Giovannoni; L. Bazzani; M. Manfredi; C. Busiri; R. Ojetti.

Viene giudicato il Concorso Lana di architettura. Premiato: *Raoul Bonetti* (pensione).

31 dicembre. — Intervenuti: G. B. Giovenale, Presidente; M. Moretti; P. Piacentini; L. Bazzani; A. Innocenti; G. Magni; F. Galassi.

Viene giudicato il Concorso Poletti, scritto d'arte di architettura. Premiato: *Quirino Angeletti.*

Commissioni.

Commissione amministrativa: C. Busiri, Presidente; E. Maccagnani; A. Sartorio.

Commissari per il giudizio Müller: A. Apolloni; G. Capranesi; F. Gai.

Commissione per il regolamento del giudizio Müller: A. Apolloni; F. Gai; L. Mariani; A. Sartorio.

Commissione per l'Annuario del 1912: A. Apolloni; A. Bartoli; G. Giovannoni; G. B. Giovenale; R. Ojetti; A. Sartorio.

Voti e deliberazioni prese nelle adunanze accademiche.

Ordine del giorno votato dal Consiglio accademico nella seduta del 28 marzo, per la partecipazione dell'Italia all'Esposizione di Gand, comunicato al Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti:

« L'Accademia di S. Luca fa voti perchè lo Stato concorra ufficialmente all'Esposi-
« zione Internazionale d'Arte nella città di Gand, bandita per l'anno corrente ».

Ordine del giorno votato dal Consiglio accademico nella seduta del 17 maggio per la conservazione dell'oratorio di S. Giuseppe al Foro Romano:

« L'Accademia di S. Luca, costatando che tra gli edifici destinati ad essere demoliti
« nella sistemazione delle rampe di accesso al monumento a Vittorio Emanuele, è com-
« preso per la quasi totalità l'oratorio attiguo alla chiesa di S. Giuseppe de' Falegnami al
« Foro Romano, il quale per l'insieme e la proporzione delle opere d'arte in esso conte-
« nute, costituisce un raro campione della sua epoca, fa voti che venga integralmente
« conservato, modificandosi il piano delle rampe suddette ».

Ordine del giorno votato dall'Assemblea generale nella seduta del 29 giugno per la ricostruzione della chiesa evangelica in piazza S. Silvestro.

« L'Accademia di S. Luca, deplorando che per ragioni unicamente economiche venga
« distrutta la chiesa evangelica in piazza S. Silvestro, monumento pregevole del Cipolla,
« fa voti che essa almeno venga ricostruita in altro luogo ».

ATTI ACCADEMICI

ANNO 1914.

Presidente: Adolfo Apolloni, scultore — *Vice Presidente:* Pio Piacentini, architetto — *Ex Presidente:* Francesco Gai, pittore — *Segretario del Consiglio:* Alberto Galli, scultore — *Segretario dell'Accademia:* Lucio Mariani.

Riassunto dei Verbali delle Assemblee generali.

11 gennaio – Assemblea straordinaria. — Intervenuti: F. Gai, Presidente; A. Apolloni, V. Presidente; G. B. Giovenale, ex Presidente; A. Galli, Segretario del Consiglio; P. D. Pasolini; G. Giovannoni; M. Roeder; A. Zocchi; G. Capranesi; G. Pinza; M. Moretti; A. Doria-Pamphilj; A. Hiremy; C. Innocenti; A. Innocenti; G. T. Rivoira; M. Borgatti; G. Berardi; C. Tenerani; A. Sartorio; F. Galassi; A. Zanelli; G. Magni; E. Almagià; E. Ximenes; A. Muñoz; P. Piacentini; A. Bartoli; C. Busiri; A. Corelli; M. Manfredi; P. Ioris; C. Pigorini-Beri; G. Romagnoli; G. Cellini.

Si sono scusati: G. Monteverde, T. Di Lorenzo, M. Lancelot Croce.

Il Presidente comunica l'invio dei telegrammi di augurio alle LL. MM. il Re, la Regina e la Regina Madre, in occasione del loro genetliaco, e i loro ringraziamenti. Partecipa che il prof. *E. Maccagnani* ha eseguito e donato all'Accademia il busto in marmo di Giuseppe Sacconi. L'Assemblea plaude e ringrazia.

Il Presidente prof. Gai che lascia il suo ufficio pronunzia un discorso di saluto al nuovo Presidente, riassumendo l'operato dell'Accademia durante l'anno 1913, specialmente in merito alla nuova sede accademica, alla prossima pubblicazione dell'Annuario 1912 ed agli acquisti Müller.

Il nuovo Presidente, prof. Apolloni, che prende possesso della sua dignità, pronunzia il seguente discorso inaugurale:

« Chiarissimi Colleghi — Assumendo questo altissimo ufficio che la vostra fiducia benevola si è compiaciuta di affidarmi, sento quale riconoscenza io debba per aver voluto che la mia modesta persona fosse l'eletta. E vi porgo le mie più sentite espressioni di grazie augurandomi di intendere pienamente il senso che questa elezione contiene. Non è un onore soltanto che voi avete voluto tributarmi; la mia persona è tale da non potersi sentire oggetto di solo onore; ma è un dovere quello che mi avete assegnato, dovere altissimo di cui ho completa coscienza; e vi assicuro darò tutte le mie forze per adempierlo perchè venga mantenuta come i predecessori miei mi ammaestrano, la tradizione di gloria dell'Accademia in ogni sua attività di conservazione, di insegnamento, di elevazione!

« Nella vita dell'arte le Accademie, quando non sono degenerate in associazioni di platoniche e sterili discussioni o non si sono chiuse nella torre di avorio di paladine di qualche speciale scuola, o limitate a semplici funzioni di reciproco aiuto hanno sempre rappresentato bene alte finalità. Significarono il raccogliersi intorno al focolare dell'arte di buoni e valenti intesi a mantenere viva la purissima fiamma, a diffonderla e a difenderla da impure contaminazioni. E ben più di altre questa Accademia seppe acquistarsi il diritto alla ammirazione e alla gratitudine di coloro che sentono il culto del bello, perchè non volle essere soltanto la sede di ragionarii filosofici e di discussioni teoriche, ma scese nel campo pratico ed ebbe una azione vera nel progresso artistico. Questa appunto fu una sua caratteristica che si manifesta fin dalla fondazione.

« Nella Bolla infatti colla quale Gregorio XIII acconsentiva a che l'aspirazione del Muziano, di rinverdire l'antica Università delle Arti con la fronda di una nuova Accademia, fosse accolta, e le finalità della istituzione venivano appunto specificate come finalità di pratica propagazione al culto artistico. Ed i propositi di Gregorio XIII si riaffermano nella bolla con la quale Sisto V ratifica, se così si può dire, la concessione del predecessore e il sogno del Muziano raccolto in eredità da Federico Zuccari viene realizzato.

« Fu a noi conservato il discorso con il quale lo Zuccari si insediò principe della nuova Accademia. E sotto gli ammonimenti morali si scorgono chiare le direttive della istituzione. Doveva essere scuola e protettrice, guidare l'artista nei primi passi, indirizzarlo nelle buone vie, poi sorreggerlo nei primi tentativi; premiarne gli sforzi, divulgarne la fama, ed infine coronarne la gloria. Una funzione quasi direi di madre, usando un termine che spesso ricorre nelle orazioni degli accademici; non dunque una accolta di contemplativi o di metafisici dell'arte; ma invece una unione di energie intente all'esercizio continuo di un vero apostolato. Apostolato che seppe irraggiare tal luce che l'Europa stessa ne rimase ammirata. E nobilissimi attestati ci dicono della consonanza che ebbe negli altri paesi l'opera dell'Accademia.

« Nel 1675 per atto del ducale notaro Carlo Maurizio Monza l'Accademia di Torino, insigne per nobiltà di artisti e decoro di storia, chiedeva di essere all'Accademia di S. Luca aggregata. E nel 1676 Re Luigi XIV accoglieva la proposta del suo Ministro Colbert di congiungere l'Accademia di Francia con quella di S. Luca, « riconosciuta, come egli si esprimeva, da tutto il mondo origine e maestra di quanti esimii artisti sono comparsi dopo due secoli ».

« Origine e maestra di artisti, tale fu e rimase l'Accademia di S. Luca nei secoli della sua vita sotto i varii dirigenti che si seguirono da Pietro da Cortona a Carlo Maratta, da Carlo Fontana ad Antonio Canova, agli ultimi nostri presidenti contemporanei, varii di meriti artistici, ma tutte coscienze alte comprese del loro compito.

« E se ora non è più come un tempo missione dell'Accademia il vero e proprio insegnamento ufficiale, ad essa però rimane sempre una elevata funzione di educazione artistica. Lo Stato stesso ne deve sentire l'importanza. Per l'evoluzione del concetto di Stato questo ha assunto un carattere ben più vasto e complesso che nel passato. Non è più solo uno strumento di difesa e di giustizia, ma ha assegnato a sè il compito dell'elevazione dei cittadini. E niuna forma migliore di elevazione della mente che quella di favorire con il progresso delle scuole, il progresso dell'arte. Ed è necessario perciò che lo Stato, pure avocando a sè l'insegnamento ufficiale circondi di ogni riguardo e di ogni lustro istituti che come il nostro costituiscono i più importanti corpi artistici, fedeli conservatori del patto che l'Italia segnò con la gloria dell'arte.

« Ed il nostro Re benignamente accettando il posto di principe a vita dell'Accademia, ha conferito a questa la più alta significazione assegnando il più ambito premio all'Istituto che coll'azione pratica e ideale ha per finale scopo: il progresso della Nazione. E per noi primo dovere per raggiungere questo scopo di provvedere a che non vadano dispersi gli insegnamenti che sull'arte diedero i nostri maggiori. Fervino i sentimenti contemporanei nella mente nostra cerchiamo di rispondere colle opere ad essi in modo che l'anima moderna riconosca nelle creazioni dell'arte espressi i suoi palpiti, le sue sensazioni! Ma non

dimentichiamo quelli che in ogni tempo furono e devono essere gli ideali sotto pena di degenerare o perdere la coscienza della missione che l'arte ha nella vita.

« Lunghi e frequenti furono i conversari sull'arte in questa Accademia e di molti si conservano i testi e pur tra parti necessariamente caduche brillano sempre quelli che devono essere, se mi si permette l'immagine, i punti cardinali ai quali indirizzare il nostro cammino: « Verità; Armonia; Sintesi; Nobiltà di espressione.

« La verità è la base dell'arte; intesa però non solo come fine nè come manifestazione brutale delle miserie umane, ma soltanto come rappresentazione di forme vive e reali.

« L'arte ha uno scopo e un valore diverso della letteratura. A questa può essere permesso di descrivere anche le brutture della vita, perchè nel comento può analizzarle e allontanarne lo spirito dell'uditore o del lettore, ma l'arte che è sintesi ed ha immediato effetto, non può correggere la prima impressione che qualora risulta da scene della vita interiore degli esseri umani non può essere che ingrata e mancare per conseguenza a quella finalità di elevazione spirituale che le è stata affidata nei secoli.

« Tale appunto il valore sociale dell'arte: innalzare lo spirito con l'espressione della vita in forme di armonia e di bellezze che siano chiara sintetica manifestazione del pensiero. Cercare il bello nel vero potrebbe essere una definizione dello scopo dell'arte, se fosse possibile racchiudere in una definizione questo infinito poliedro. Ed è una via così vasta e lunga che non ci si può certo accusare di fossilità se noi vogliamo permanerci seguendo l'esempio dei maggiori, primi Leonardo, Michelangelo, Gian Lorenzo Bernini.

« È difficile trovare artisti che come questi abbiano avuto il senso della vita e della realtà; e pur quanta luce ideale si sprigiona dalle loro opere! Sono i fari ai quali devono le nostre vele volgere la rotta per raggiungere il porto sicuro; vere menti eroiche nel senso che Carlyle dava a questa parola, in quanto sono come gli eroi rappresentatori dell'umana grandezza e guida alle più alte ascensioni dello spirito.

« Leonardo psicologo profondo penetra e ci rivela misteriosi segreti dell'anima umana, mentre cura con minuzia d'anatoma le particolarità del corpo; egli incarna uno dei tipi più completi di grandezza umana; v'è anche nella sua figura e nel suo spirito l'impronta della regalità; si leva a tale altezza in tutte le sue manifestazioni di pittore, di fisico, di matematico, di filosofo che appare quasi mago alle genti. Ed il Vasari può ben dire a suo proposito: « Grandissimi doni si veggono piovere dagli influssi celesti nei corpi umani, molte « volte naturalmente e soprannaturale, talvolta accostarsi in un corpo solo bellezza, grazia, « virtù in una maniera che dovunque si volge quel tale ciascuna sua azione è tanto divina « che lasciandosi dietro tutti gli altri uomini manifestamente si fa conoscere per cosa come « ella è largita da Dio e non acquistata per arte umana. Questo lo videro gli uomini in « Leonardo da Vinci nel quale oltre la bellezza del corpo non mai lodata abbastanza era « la grazia più che infinita in qualunque sua azione e tanta e fissata poi la virtù che do- « vunque l'animo volse nelle cose difficili con facilità le rendeva assolute ». Le quali parole dimostrano in qual conto lo tenessero i contemporanei. E nel nostro tempo in cui si appalesò per le recenti scoperte, vero divinatore, bene a ragione sorse per lui una nuova aurora assegnandogli il mondo posto tra gli universali.

« Ed a lui vicino rifulge Michelangelo, che nell'arte parmi rappresentare lo stesso valore di Dante nella letteratura. Uguale grandiosità di visione e di potenza di espressione. Tutta l'umanità con i suoi sentimenti sublimi e le sue basse passioni umane sfila nella *Divina Commedia;* tutta l'umanità ci appare nel *giudizio universale* che giunge a darci per la sua grandezza quasi un senso di sgomento. Ed a tal punto mi è grato ricordare come il mirabile affresco sia stato conservato per merito soprattutto dell'Accademia di S. Luca.

« Intorno alla fine del 1500 il Pontefice, preso dalla maniera dell'Angelico per le sue castigate spirituali figure, tanto che ogni altra figura gli sembrava profana, decise di fare scrostare la meravigliosa opera di Michelangelo nella Sistina. Il principe dell'Accademia, De Vecchi, pittore di molta fama, supplicò in ginocchio il Pontefice perchè desistesse dall'insano proposito, e tanto potè nel suo animo, che il sublime dipinto venne conservato all'ammirazione dei popoli.

« Michelangelo ha come Dante la capacità di cogliere il senso del divino nelle cose umane, e nello stesso tempo sa dare alle cose umane un'aspetto divino. Come Dante infine non soffre limitazioni alla sua concezione. Quale prodigio il piano della tomba di Giulio II! Tutto di Michelangelo porta il sigillo di una volontà di gigante; ogni sua idea si inquadra in un'immenso orizzonte. Gli è quasi impossibile contenere l'abbondanza della sua inspirazione. Di fronte alle eleganze, alle raffinatezze, alla umanità di Donatello, del Ghirlandaio, del Verrocchio, egli ci si appalesa come il genio della forza; insieme al particolare guarda alla linea, trasporta l'immaginazione e i sensi al di là della piccola quotidiana visione nei confini ultra terreni. Scultore ci lascia la tomba dei Medici, pittore la Cappella Sistina, architetto la cupola di S. Pietro. Sovrano per tutte le vie dell'arte e del pensiero!

« Dopo di lui si spense la luce; egli era l'ultimo superstite della schiera degli eroi del secolo d'oro.

« Chiuso era il sol da un tenebroso velo ».

« Per più anni si addensarono fosche caligini, d'un tratto rotte dallo irrompere irresistibile di quel vulcano di genio che fu Gian Lorenzo Bernini.

« Minore per purezza di concezione e di forme di Michelangelo e di Leonardo fu egualmente possente per universalità di spirito, di forma e vastità di concezione. Egli si può dire, rinnovò Roma, Roma porta nelle sue vie, nelle piazze, nei templi, nelle sue bellezze il di lui stampo. Non è mirabile, o chiarissimi colleghi, questa potenza dell'arte di caratterizzare intiere città, come quella di dar forma e vita ai più grandi ideali?

« Nessuno può sottrarsi all'influenza dell'arte. La folla viene attratta inconsciamente, ne sente il fascino pur senza intenderne le cause; gli uomini di cultura, vi trovano i più squisiti godimenti; i grandi ingegni ne subiscono benefici influssi. Ed è vero come i grandi pensatori, i grandi poeti abbiano sempre, alle arti belle, elevato i loro inni e pensieri. Perfino Dante, nato pur in epoca in cui la pittura e la scultura erano alle loro prime forme, presente il continuo progresso delle arti, e scrive quei versi così incisivi:

Credette Cimabue nella pintura
Tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido
Sì che la fama di colui oscura.

« E Petrarca, e il Tasso e Foscolo, tutti i nostri più alti spiriti fervono compresi della divina funzione che l'arte ha nella vita e ne esaltarono la bellezza.

« E nei nostri tempi Giosuè Carducci intessè squisite rime intorno ai capolavori artistici. Basti ricordare quei celebri versi davanti al S. Giorgio di Donatello:

Io vo' vedere il cavalier dei Santi
Il Santo io vo' veder dei Cavalieri!
Forza di gioventù lieta dai marmi
Fiorente ch'ogni lode addietro lassi
D'achei scalpelli, e di toscani carmi!

« E nel discorso per il *Rinnovamento letterario d'Italia*, scrisse: « L'arte è l'immagine della civiltà, la spirituale elevazione dei popoli ». Cui fa riscontro l'altra frase del Bonghi: « Dio ci ha dato arte per trarci in aure spirituali ».

« Sentiamo, Signori, sempre questo compito ideale dell'arte; sentiamo la gioia di poter proclamare la massima del poeta tedesco: « Come il sole colora i fiori, così l'arte colora la vita ». Sia sempre l'arte luce animatrice delle nazioni; attragga come benefica sirena gli spiriti verso le vette più alte, sia fonte pura di sensazioni che appaghino l'anima umana desiosa dell'infinita bellezza!

« Ma è ora che scendiamo dalle cime della idea al terreno della pratica realtà, meno seducente forse, ma non meno interessante per noi che sopratutto dobbiamo agire. E di agire intensamente la nostra Accademia si propone, e tutto un programma di vita rigogliosa già ci appare come nostro còmpito. All'insegnamento, alla cultura artistica, al rinnovamento della nostra sede dobbiamo dare ogni nostra energia.

« L'Accademia si può dire riprende l'insegnamento dell'arte, concedendo i premi e i mezzi per studiare. Ed alla loro distribuzione noi con la maggiore serenità ed imparzialità dobbiamo attendere, sicchè la fiducia in essi e nel loro effettivo beneficio non venga mai a mancare. È questo nostro dovere che con massimo scrupolo e zelo adempiremo. Ma non basta; altri doveri ci incombono per la diffusione dell'amore dell'arte e della bellezza.

« Con scritti ed opere dei singoli e della collettività, noi cercheremo di invitare l'amore dell'arte e principalmente a che l'arte italiana ritorni alle sue gloriose origini, ridiventando decorativa; ed alimenteremo quanto più sia possibile lo studio della storia dell'arte, della storia e dell'archeologia. A questo proposito anzi è necessario che gli artisti sentano come i nostri antichi sentivano, ed io vi richiamo al Leonardo e al Michelangelo, quando sia bene che essi cooperino al progresso dell'arte, non solo col creare opere, ma anche con gli scritti e la parola; nessuno meglio dei pittori, e degli scultori, e degli architetti che conoscono lo sforzo creativo possono spiegarne il valore e farne intendere i mezzi ed il fine. Da questa Accademia parta l'alto squillo animatore; essa palpiti della vita del nostro tempo; si riuniscano tutti gli spiriti amanti e studiosi della bellezza al suo fuoco.

« Ed un problema che presto soltanto avrà la sua soluzione in un luogo sacro già all'arte, è quello di una nuova sede dell'Accademia, che permetta ai giovani di affluirvi più copiosamente e con tutti gli agi per lo studio.

« È con entusiasmo che noi dobbiamo dedicarci al sempre maggiore sviluppo di questa istituzione.

« Io ascendo all'ufficio al quale mi avete chiamato cosciente del mio còmpito, solo dolente che voi non abbiate voluto affidarlo a persona più di me meritevole, sperando tuttavia con il vostro prezioso aiuto e consiglio di non demeritare della vostra benignità e fiducia.

« Possano i destini dell'Accademia rifulgere di sempre maggior gloria e sia Roma la nostra ispiratrice, *Roma eterna*, sogno ardente degli spiriti grandi, in cui l'avvenire riallacciasi al passato e l'arte si inghirlanda di lauro perenne ».

Le parole del Presidente vengono accolte dall'Assemblea con vivi applausi.

I proff. *Zocchi*, *Zanelli*, *Giovannoni* e *Galassi* leggono le loro relazioni sui concorsi. Albacini della medaglia e di scultura, Lana di architettura, Poletti scritto di architettura.

Si consegnano i diplomi ai premiati dei concorsi stessi, sigg. *Archimede Zeri* (pensione: concorso Albacini della medaglia), *Armando Colucci* (2° premio: concorso Albacini di scultura), *Salvatore Saponaro* (3° premio: concorso suddetto) *Raoul Bonetti* (pensione: concorso Lana di architettura), prof. *Quirino Angeletti* (premio: concorso Poletti scritto di architettura).

Su proposta del Presidente viene inviato un saluto di stima al collega senatore *Luigi Pigorini*, al quale viene oggi tributato l'onore di un busto, nel Museo preistorico.

1 marzo. – *Assemblea ordinaria.* — Intervenuti: A. Apolloni, Presidente; F. Gai, ex Presidente; T. Di Lorenzo; M. Moretti; M. Roeder; A. Hiremy; G. Monteverde; E. Ximenes; A. Battaglia; G. B. Giovenale; F. Petiti; G. Berardi; E. Quattrini; A. Zocchi; A. Corelli; G. Giovannoni; F. Galassi; C. Busiri; G. Cellini; P. Piacentini; R. Ojetti; A. Zanelli.

Il Presidente partecipa la nomina di nuovi accademici d'onore fatta dal Consiglio nelle persone dei ministri *Giovanni Giolitti*, *Luigi Credaro*, *Antonino di San Giuliano*, del professore *Ignazio Guidi*, dell'avv. *Vincenzo Morello* e del comm. *Camillo Serafini*.

Vengono eletti accademici di merito corrispondenti nella classe di pittura, *Alberto Besnard*, Direttore dell'Accademia di Francia in Roma, ed *Eduardo Chicharro*, Direttore della R. Accademia di Spagna in Roma.

1 marzo. – *Assemblea straordinaria.* — Intervenuti (oltre ai presenti nella seduta precedente): G. Capranesi; G. T. Rivoira; G. Tadolini; U. Balzani; G. Pinza; M. Grazioli; E. Ovidi; A. Muñoz; M. Manfredi; A. Bartoli; C. Pigorini Beri.

Il Presidente partecipa la morte degli accademici *Giovanni Barracco* e *Augusto Castellani*, della madre del prof. Coromaldi, della consorte del prof. Lanciani e di *Filippo Carcano* comunicata dall'Accademia di Brera; l'invio di un telegramma gratulatorio al professore Monteverde per la sua nomina a cav. di gr. croce dei SS. Maurizio e Lazzaro, e di

una lettera di saluto e di congratulazione al Segretario dell'Accademia prof. Mariani, per l'incarico di studi archeologici in Libia affidatogli dal Ministro delle Colonie. Partecipa i doni di pubblicazioni da parte dei sigg. *R. Artioli, C. Fiorilli, P. Molmenti, E. Steimann, D. Carbone;* l'invio dell'Annuario del 1912 fatto ai Sovrani, ai Ministri, agli accademici, agli Istituti artistici e scientifici e ad altri personaggi. Riferisce sull'operato della Commissione incaricata di formulare le norme che dovranno servire di guida alla giuria dell'acquisto Müller e sull'invio all'Ambasciatore di Germania della relazione a tal uopo preparata; sulla concessione dell'area per la nuova sede accademica nella Valle Giulia, da parte del Comune di Roma, dovuta in gran parte allo speciale interessamento del prof. Moretti.

Viene approvato all'unanimità un ordine del giorno proposto dai prof. Monteverde sulla conservazione del livello del lago di Albano, minacciato per un progetto d'irrigazione dell'agro romano.

Il prof. Pinza svolge una comunicazione: « Ideografia orientale nell'architettura romanica e gotica ». Egli riferisce il risultato dei suoi studi sulle cause dalle quali deve dipendere la formazione del tipo architettonico rappresentato, nella sua più semplice espressione, dai sarcofaghi bizantini su quattro colonne; ed in quella più perfetta, dai sepolcri dei lettori dell'Università di Bologna e da quelli degli Scaligeri. Esclusa un'innovazione occidentale indipendente dai concetti religiosi di allora, e ciò per la dipendenza dell'arte, in quei tempi, dal misticismo allora invadente, con argomenti diversi mostra la probabilità che anche l'elemento del quale ragiona provenisse, come tanti altri allora dalla Siria. Effettivamente di là doveva essere stato diffuso il simbolo egizio del firmamento, costituito appunto, come le basi dei citati sepolcri, da un piano sorretto da quattro colonne, ma la parte sovraimposta simboleggiava l'eterna dimora del defunto, dunque il tipo architettonico era nato dal desiderio di esprimere simbolicamente il concetto che la dimora dell'estinto fosse nell'alto dei cieli sopra il firmamento.

Il prof. Muñoz svolge una comunicazione « Stefano Maderno ». Le due conferenze vengono vivamente applaudite. Su proposta del Presidente viene manifestato al prof. Muñoz il plauso dell'Assemblea per l'intelligente opera di ristauro compiuta recentemente nella storica chiesa dei SS. Quattro Coronati.

26 aprile. - Assemblea straordinaria. — Intervenuti: A. Apolloni, Presidente; P. Piacentini, V. Presidente; F. Gai, ex Presidente; A. Zocchi; M. Roeder; E. Quattrini; C. Innocenti; G. Romagnoli; G. Berardi; A. Battaglia; F. Galassi; C. Busiri; A. Hiremy; E. Ovidi; R. Ojetti; I. Guidi; G. Tadolini; G. Cellini; C. Serafini; A. Bartoli; G. T. Rivoira; J. Morris Moore; G. Capranesi.

Si è scusato F. Petiti.

Prendono possesso i nuovi accademici d'onore proff. *Ignazio Guidi* e *Camillo Serafini.*

Il Presidente partecipa la morte degli accademici proff. *Paolo Zampi, Ettore Bernich, Antonino Salinas* e avv. *Colino Kambo* consulente legale dell'Accademia. Comunica il dono di due vasi antichi figurati da parte del sig. *Alfredo Castellani* come proprio omaggio e in memoria del defunto suo padre accademico Augusto Castellani; del busto in gesso di S. M. il Re da parte dell'autore prof. *Ettore Ximenes;* di una pubblicazione in onore del prof. *Luigi Pigorini* e dei Rendiconti annuali dell'*Accademia di Acireale.* Partecipa di aver sottoscritto il contratto col Comune di Roma per la concessione perpetua e gratuita dell'area nella Valle Giulia, di mq. 7760, destinata in parte alla costruzione della nuova sede accademica e in parte a quella degli studi dei pensionati artistici dell'Accademia. Viene manifestato il plauso dell'Assemblea alla Presidenza e al prof. Moretti per l'azione svolta in proposito.

Si plaude al Presidente prof. Apolloni per la nomina a socio corrispondente della R. Accademia di Madrid e a socio d'onore della R. Accademia di Venezia.

Il prof. Rivoira svolge una sua comunicazione: « Roma, l'Italia nella creazione dell'architettura a vôlta » che viene vivamente applaudita.

23 maggio. - Assemblea straordinaria. — Intervenuti: A. Apolloni, Presidente; P. Piacentini, V. Presidente; F. Gai, ex Presidente; A. Galli, Segretario del Consiglio; M. Roeder; A. Hiremy; C. Innocenti; M. Moretti; A. Besnard; E. Chicharro; A. Innocenti; P. Blaserna; L. Pigorini; F. Barnabei; G. Navone; C. Bertini Attilj; M. Borgatti; E. Ovidi; L. Duchesne; C. Busiri; F. Galassi; F. Petiti; P. D'Achiardi; G. Berardi; A. Bartoli; M. Lancelot Croce; G. B. Giovenale; G. Cellini; W. Amelung; E. Quattrini; G. Tadolini; A. Del Gallo di Roccagiovine; G. Capranesi; T. Di Lorenzo; A. Corelli.

Si sono scusati V. Morello e A. di San Giuliano.

Prendono possesso i nuovi Accademici corrispondenti pittori, proff. *Alberto Besnard*, direttore dell'Accademia di Francia in Roma, ed *Edoardo Chicharro*, direttore della R. Accademia di Spagna in Roma. Ad essi il Presidente porge un amichevole ed affettuoso saluto a nome dell'Accademia. Al primo ricorda i rapporti che hanno sempre unito l'Accademia di Francia con quella di S. Luca, accennando alla lettera di re Luigi XIV al ministro Colbert e al Presidente dell'Accademia romana Le Brun, in cui è espresso il volere sovrano di vedere uniti i due grandi istituti artistici: e ricordando gli altri Presidenti Poussin ed Erard. Al prof. Chicharro rivolge anche parole amichevoli, rievocando le memorie di artisti spagnuoli che appartennero ed appartengono tuttora all'Accademia di S. Luca. I due Accademici rispondono con calde parole di ringraziamento.

Il Presidente comunica la morte dell'accademico prof. *Alessandro Franchi* e dell'ingegnere *Filippo Marucchi* fratello del collega prof. Orazio Marucchi; l'esito del giudizio Müller con l'acquisto di opere dei pittori *G. Balla, U. Coromaldi, C. Innocenti, A. Mancini, F. Petiti:* la nomina del nuovo consulente legale dell'Accademia avv. *Vincenzo Morello* fatta dal Consiglio; la consegna dei quadri del lascito fatto all'Accademia dal cavaliere *Maurizio Dumarest*, da parte dell'esecutore testamentario; l'invio dell'adesione dell'Accademia alla solenne commemorazione di Bramante in Campidoglio.

Vengono nominati Accademici d'onore gli on. *Ferdinando Martini* e *Pompeo Molmenti* e il sig. *Rafael Errazuriz Urmeneta.*

Su proposta del prof. Giovenale viene approvato un ordine del giorno per il ricupero e la conservazione dei resti monumentali dell'antico ponte Salario.

Il Presidente prof. Apolloni svolge una comunicazione sopra un breve di Paolo III esistente nell'archivio dell'Accademia, diretto a Michelangelo e ad altri scultori, nel quale il pontefice vuole che venga distinta e separata l'arte della scultura da quella dei marmorari, cui fino allora era stata unita.

Il prof. Giovannoni svolge una comunicazione sul « Tempio della Fortuna virile e l'antico Foro Boario ». Dopo riassunti i dati topografici, storici e monumentali di tutta l'importante antica regione che si estendeva sul Tevere tra la porta Trigemina e la Flumentana, tratta in modo speciale del tempio jonico a cui si attribuisce il nome di tempio della Fortuna Virile; ne illustra gli elementi architettonici, sia del tipo planimetrico in cui la forma italica trova la sua più completa espressione, sia dell'ordine jonico che direttamente riannodasi ai dati stilistici alessandrini; ed, avvalorata l'opinione del Fiechter che la costruzione appartenga al 1° sec. a. C., analizza una serie di particolari e di anomalie che si riscontrano nel monumento, ed accenna alle varie vicende da questo subìte fino ai giorni nostri. Parlando quindi della minaccia recentemente recata alle condizioni di ambiente e di visuale del bellissimo tempio con l'inizio di opere di ampliamento e di rialzamento delle fabbriche ad esso addossate, esprime il voto che tale minaccia possa essere definitivamente allontanata e che il monumento possa essere prossimamente isolato e sgombrato dalle superfetazioni, libero dallo stridente contrasto di volgari costruzioni moderne. Rimanda poi questa proposta di liberazione e di ripristino a tutto un progetto di sistemazione della adiacente zona del Foro Boario, che è stato presentato all'Associazione artistica fra i Cultori d'Architettura e che ora l'Amministrazione Comunale di Roma, con bella iniziativa d'arte, ha fatto suo. Del progetto stesso illustra con dati e con disegni le caratteristiche principali edilizie ed artistiche, nei riguardi pratici e nei riguardi monumentali: la soluzione data alla viabilità per isolare dal movimento dei veicoli la platea del Foro Boario; la costruzione di nuove piccole case, eseguite con speciali norme di massa e di stile, in linea con la facciata di

Santa Maria in Cosmedin, si da lasciare al secondo piano la grande orrenda fabbrica del pastificio Pantanella che sorge nell'alto, la sistemazione a giardini di tutta la zona interna, riportata all'antico livello e ritornata alla primitiva unità monumentale.

Le parole del prof. Giovannoni sono vivamente applaudite e l'ordine del giorno da lui proposto viene approvato all'unanimità.

Il prof. Mariani svolge una sua comunicazione su « La Venere di Cirene » che viene accolta con vivi applausi. Su proposta del Presidente si approva un ordine del giorno diretto ad ottenere dal governo il trasporto in Roma dell'importante monumento.

18 giugno. - *Assemblea ordinaria.* — Intervenuti: A. Apolloni, Presidente; P. Piacentini, V. Presidente; F. Gai, ex Presidente; E. Maccagnani; M. Lancelot Croce; G. Tadolini; A. Innocenti; E. Quattrini; A. Coromaldi; C. Busiri; G. Raggio; M. Moretti; F. Galassi; F. Petiti; M. Roeder; A. Hiremy; A. Muñoz; A. Corelli; G. Giovannoni; G. Berardi; G. Cellini.

Si è scusato A. Besnard.

Il Presidente comunica che in risposta all'ordine del giorno votato dall'Assemblea nella precedente seduta, il Ministro della pubblica istruzione ha partecipato che il trasporto in Roma della Venere di Cirene sarà quanto prima effettuato.

Vengono approvate le proposte del Consiglio e della Commissione speciale del riordinamento della Galleria accademica in merito alla divisione delle opere della Galleria stessa ed alla eliminazione di alcune di esse.

Su proposta del Presidente vengono manifestati i voti e il plauso dell'Assemblea al professor *G. Raggio*, nestore dei pittori accademici, presente all'adunanza.

Riassunto dei Verbali del Consiglio Accademico.

5 gennaio. — Intervenuti: F. Gai, Presidente; A. Apolloni, V. Presidente; A. Innocenti; G. Tadolini; U. Coromaldi; E Maccagnani; A. Zocchi; G. Capranesi; G. Costantini; C. Busiri; A. Zanelli; M. Moretti; A. Galli; F. Galassi; G. Magni; E. Gallori; P. Piacentini.

Il Presidente comunica i ringraziamenti del prof. Galassi alle condoglianze inviategli per la morte della madre. Partecipa il dono di una pubblicazione da parte dell'arch. *C. Pizzicaria*. Riferisce sulle trattative che la Presidenza sta svolgendo con l'Ambasciata di Germania, perchè venga formulato un regolamento che indichi chiaramente alla giurìa dell'acquisto Müller, quale debba essere la sua azione nell'applicazione delle norme testamentarie in parte manchevoli e non troppo chiare. Il Consiglio approva.

Si leggono e si approvano i verbali dei giudizi dei Concorsi di architettura Lana e Poletti scritto.

Vien dato incarico alla Presidenza di trattare con l'esecutore testamentario del cavalier Maurizio Dumarest, circa il lascito di opere d'arte da questo fatto all'Accademia.

Viene approvata l'opera svolta dalla Presidenza col Comune di Roma, riguardo all'area di Valle Giulia per la nuova sede accademica, e si autorizza il Presidente a firmare il relativo compromesso.

Su proposta del Presidente vengono manifestati al prof. Maccagnani i ringraziamenti e il plauso del Consiglio per il busto in marmo di *Giuseppe Sacconi* da lui eseguito per l'Accademia.

12 febbraio. – Intervenuti: A. Apolloni, Presidente; P. Piacentini, V. Presidente; A. Galli, Segretario del Consiglio; G. B. Giovenale; M. Moretti; A. Innocenti; A. Zocchi; G. Monteverde; C. Busiri; A. Sartorio; G. Costantini; G. Tadolini; U. Coromaldi; F. Galassi.

Il Presidente prof. Apolloni porge un saluto devoto e affettuoso ai colleghi del Consiglio, con l'aiuto e la cooperazione dei quali confida di potersi adoperare per il bene e l'incremento dell'Accademia. Il Consiglio ringrazia plaudendo.

Il Presidente partecipa la morte degli accademici *Giovanni Barracco* e *Augusto Castellani*, e della madre del prof. Coromaldi. Comunica l'invio di un telegramma di augurio all'Ambasciatore di Germania per il genetliaco dell'imperatore Guglielmo; di un telegramma di congratulazione al prof. Monteverde per la sua nomina a Cav. di gr. cr. dei SS. Maurizio e Lazzaro; di una lettera di saluto e di augurio al Segretario prof. Mariani, per l'incarico a lui affidato dal Ministro delle Colonie in Libia. Riferisce sulle trattative che si stanno svolgendo in merito al legato Dumarest; sul colloquio avuto con S. M. il Re e sull'interessamento dal medesimo dimostrato riguardo ai progetti dell'Accademia per la nuova sede; sulla pubblicazione e distribuzione dell'Annuario accademico 1912, per il quale esprime congratulazioni e ringraziamenti al prof. Giovannoni, alla Commissione e a quanti vi hanno contribuito. Il Consiglio si associa all'unanimità.

Quindi dà comunicazione dell'operato della Presidenza riguardo alla nuova sede dell'Accademia, della concessione dell'area sulla Valle Giulia da parte del Comune di Roma, e dei passi fatti presso le autorità governative per ottenere una sollecita convenzione di esproprio; dichiara a questo proposito che quanto si è fatto per l'area di Valle Giulia costituisce solo un atto di previdenza e non di *ultima ratio*, essendo la Presidenza pronta a prendere in considerazione tutte le altre proposte che venissero presentate dai Colleghi, purchè basate sopra elementi sicuri. Il Consiglio approva.

Vengono approvati i provvedimenti della Presidenza riguardo al banchetto presidenziale Müller da tenersi con grande solennità il giorno 17 corrente.

Viene deciso l'invio delle miniature conservate in Galleria alla Mostra degli Amici di Castel S. Angelo, con la condizione che esse siano assicurate dal Comitato all'atto della consegna, e che vengano esposte collettivamente come raccolta dell'Accademia.

Viene approvato il modello del nuovo diploma accademico proposto dalla Presidenza, con plauso al prof. Cellini che l'ha ideato.

Su proposta della Presidenza vengono nominati accademici d'onore i Ministri: on. *Giovanni Giolitti*, *Luigi Credaro* e *Antonino di San Giuliano*, l'avv. *Vincenzo Morello* e i professori *Ignazio Guidi* e *Camillo Serafini*.

Viene approvata l'ammissione dei concorrenti al Concorso Lana di pittura.

Si legge e si approva la relazione presentata dalla Commissione incaricata dello studio delle norme che dovranno servire di guida alla giuria degli acquisti Müller, da comunicarsi all'Ambasciata di Germania.

Viene approvato il voto della Classe di pittura sul riordinamento della Galleria accademica e s'incarica la classe stessa della nomina di quattro Commissari che, in unione col Sovrintendente prof. Ioris e con i rappresentanti delle altre classi, dovranno studiare tale riordinamento.

Vien dato incarico alla Presidenza di nominare una Commissione di sei membri, due per ciascuna classe, per l'esame delle proposte di modificazione allo Statuto accademico e al Regolamento dei Concorsi.

23 febbraio. — Intervenuti: A. Apolloni, Presidente; P. Piacentini, V. Presidente; F. Gai, ex Presidente; A. Galli, Segretario del Consiglio; A. Zocchi; A. Sartorio; G. Capranesi; G. Tadolini; F. Galassi; G. Monteverde; E. Maccagnani; A. Innocenti; G. Costantini; A. Zanelli.

Si sono scusati: M. Moretti e C. Busiri.

Il Presidente partecipa la morte della consorte del collega prof. Lanciani; i ringraziamenti dei nuovi accademici d'onore, on. Giolitti, Credaro e Di San Giuliano, avv. Morello e professori Guidi e Serafini; i doni di pubblicazioni da parte dei sigg. comm. *C. Fiorilli*, *R. Artioli*, ing. *D. Carbone*. Riferisce che la Società degli Amici di Castel S. Angelo ha creduto di rinunziare alle miniature già chieste all'Accademia; che la Classe di pittura ha nominato i professori: *A. Sartorio*, *M. Roeder*, *G. Capranesi*, *C. Innocenti* rappresentanti della Classe nella Commissione pel riordinamento della Galleria, ed ha espresso il desiderio che di tale Commissione faccia parte anche uno studioso d'arte: della nomina di questo e dei rappresentanti delle altre due Classi vien dato incarico alla Presidenza.

Si legge e si approva la lettera che dovrà accompagnare la relazione della Commissione incaricata dello studio delle norme per la giurìa degli acquisti Müller, da inviarsi all'Ambasciatore di Germania.

Su proposta del prof. Sartorio si dà incarico al Presidente di far passi presso il Ministero della istruzione pubblica, affinchè questo si adoperi a tutelare degnamente gl'interessi dell'Italia nella Esposizione di S. Francisco del 1915.

Viene approvata la proposta del prof. Monteverde di un ordine del giorno dell'Accademia per la conservazione dell'integrità del lago di Albano, da presentarsi all'Assemblea generale.

Vengono scelti accademici di merito corrispondenti pittori, i proff. *Alberto Besnard* ed *Eduardo Chicharro*, da presentarsi all'Accademia per la elezione.

Su proposta del Presidente viene deliberato di tenere una solenne adunanza in occasione della ricorrenza del IV centenario della morte di Bramante, dando incarico al professor Gnoli di farne la commemorazione.

27 marzo. — Intervenuti: A. Apolloni, Presidente; P. Piacentini, V. Presidente; F. Gai, ex Presidente; A. Galli, Segretario del Consiglio; M. Moretti; C. Tenerani; A. Innocenti; A. Zocchi; E. Maccagnani; G. Capranesi; G. Costantini; U. Coromaldi; G. Monteverde.

Si sono scusati: G. B. Giovenale e A. Sartorio.

Il Presidente partecipa la morte degli accademici proff. *Paolo Zampi, Antonino Salinas* e avv. *Colino Kambo*, consulente legale dell'Accademia. Riferisce che la Presidenza, giusta il deliberato del Consiglio, ha stabilito di fare la commemorazione di Bramante lunedì 6 aprile con invito ai soci, ai Direttori delle Accademie e degli Istituti artistici e storici di Roma e alle autorità; e di inviare anche l'adesione dell'Accademia alla solenne commemorazione che verrà fatta dalla Associazione tra i Cultori di architettura in Campidoglio. Dà comunicazione di una lettera di saluto inviata dal nuovo Presidente della Associazione, prof. Giovannoni, nella quale questi esprime il voto che sotto gli auspici dell'Accademia si rinnovi l'unione tra le varie associazioni artistiche, storiche e archeologiche di Roma diretta alla difesa dell'arte e alla tutela dei monumenti dell'Urbe; legge la lettera di risposta che viene approvata. Partecipa di aver rinunziato a far passi presso il Governo nei riguardi della Esposizione di S. Francisco e della tutela degl'interessi dell'Italia, e ciò nella considerazione che avendo lo Stato i propri organi speciali, tra i quali principale il Consiglio superiore delle Belle Arti, l'ingerenza dell'Accademia riuscirebbe inopportuna; il Consiglio approva.

Quindi il Presidente riferisce sulle trattative svolte con le autorità governative per ottenere una sollecita espropriazione della sede accademica, sulla risposta negativa da parte del Ministro dei Lavori Pubblici e sui nuovi passi fatti per interessare della cosa S. M. il Re.

Si legge e si approva la relazione dei proff. *A. Apolloni, G. Boni, L. Mariani, A. Sartorio, C. Serafini*, sul pregio artistico della raccolta di oreficerie del compianto accademico comm. *A. Castellani* e sulla conservazione della medesima nella sua integrità.

Viene deciso l'invio di una lettera di ringraziamento e di congratulazione al prof. Cellini per il nuovo diploma accademico da lui eseguito.

Si approva in massima la pubblicazione dell'Annuario accademico 1913-1914.

Vien data lettura della relazione presentata dalla Commissione per il riordinamento della Galleria, e se ne rimanda la discussione ad altra seduta.

Vengono presi alcuni provvedimenti in merito all'andamento disciplinare della Galleria.

7 aprile. — Intervenuti: A. Apolloni, Presidente; P. Piacentini, V. Presidente; F. Gai, ex Presidente; A. Galli, Segretario del Consiglio; A. Innocenti; G. Tadolini; A. Zocchi; E. Maccagnani; G. Capranesi; M. Moretti; C. Busiri; G. B. Giovenale; U. Coromaldi.

Il Presidente partecipa la morte dell'accademico prof. *Ettore Bernich;* i ringraziamenti del sig. *Alfredo Castellani* per il parere della Commissione accademica sulla collezione di oreficerie del defunto suo padre e il dono da parte del medesimo di due doli etruschi; la

nomina del Presidente a socio corrispondente della R. Accademia di Madrid. Riferisce sulla commemorazione di Bramante fatta il 6 aprile nella sede accademica dal prof. Gnoli.

Si delibera di accogliere la richiesta fatta dall'Unione degli artisti circa la riproduzione in bronzo dell'autoritratto di Canova posseduto dall'Accademia.

Viene deciso d'inviare al collega prof. *E. Ximenes* i ringraziamenti dell'Accademia per il dono del busto in gesso del Re da lui eseguito.

Viene approvato l'operato della Presidenza riguardo ai provvedimenti per l'andamento disciplinare della Galleria.

Vengono approvati in massima alcuni lavori di ristauro e di arredamento nelle sale delle adunanze.

10 maggio. — Intervenuti: A. Apolloni, Presidente; P. Piacentini, V. Presidente; F. Gai, ex Presidente; A. Galli, Segretario del Consiglio; U. Coromaldi; M. Moretti; A. Innocenti; A. Zocchi; G. Magni; G. Costantini; P. Ioris; G. Tadolini; G. Capranesi; G. B. Giovenale; A. Zanelli.

Si sono scusati: F. Galassi, G. Monteverde e A. Sartorio.

Il Presidente comunica la morte dell'accademico prof. *Alessandro Franchi;* la partecipazione dell'Accademia, per mezzo del Presidente, alla commemorazione del prof Salinas fatta dall'Istituto italiano di Numismatica in Castel S. Angelo; l'operato della Presidenza in merito alla nuova sede accademica; il dono di una pubblicazione sui ritratti di Michelangelo da parte dell'autore dott. *E. Steinmann.*

Riferisce sulla conclusione delle trattative svolte dalla Presidenza e dall'avv. V. Morello in merito al legato del cav. Dumarest; sulla comunicazione da parte dell' esecutore testamentario circa la scelta fatta dagli eredi di 22 quadri e di varie stampe, che insieme con i ritratti dei coniugi Dumarest verranno consegnate all'Accademia, non appena questa avrà dichiarato di accettarli. Si approva l'accettazione del legato e si plaude alla Presidenza e all'avv. Morello.

Vengono scelti i nuovi accademici d'onore da proporsi all'Assemblea per l'elezione: on. *Ferdinando Martini*, senatore *Pompeo Molmenti*, sig. *Raffaele Errazuriz Urmeneta.*

Viene nominato consulente legale dell'Accademia l'avv. *Vincenzo Morello.*

Vengono nominati Commissari dell'Accademia per il giudizio dell'acquisto Müller i proff. *Apolloni, Capranesi* e *Costantini.*

Vengono approvate alcune delle proposte della Commissione per il riordinamento della Galleria.

12 giugno — Intervenuti: A. Apolloni, Presidente; F. Gai, ex Presidente; A. Innocenti; G. Costantini; C. Busiri; A. Zocchi; G. Capranesi; F. Galassi; G. B. Giovenale.

Si è scusato A. Sartorio.

Il Presidente riferisce sull'avvenuta concessione dell'area a Valle Giulia da parte del Comune di Roma, con l'approvazione dell'autorità tutoria; sulle nuove pratiche svolte col Governo per l'espropriazione della sede e sul nuovo pro-memoria al riguardo fatto pervenire al Re; sulle trattative col Ministro della Real Casa per interessare S. M. sul progetto d'istituzione di un premio Reale triennale per le tre arti.

Partecipa l'esito del giudizio dell'acquisto Müller (pittura italiana) con la scelta delle opere di: *G. Balla, F. Petiti, A. Mancini, C. Innocenti, U. Coromaldi.*

Vengono nominati Commissari per la preparazione e pubblicazione dell'Annuario accademico 1913-1914 i proff. *A. Apolloni, A. Bartoli, F. Gai, F. Galassi, G. Giovannoni, G. B. Giovenale, L. Mariani, A. Muñoz, R. Ojetti, A. Sartorio.*

Su proposta del Presidente si delibera di attribuire il titolo di Vice Segretario al dott. F. Tomassetti, in sostituzione di altri titoli prima assegnatigli.

Viene discussa ed approvata la relazione della Commissione per il riordinamento della Galleria e si delibera di rimandare all'Assemblea generale la decisione in merito alla eliminazione di alcune delle opere della Galleria stessa.

4 luglio. — Intervenuti: A. Apolloni, Presidente; P. Piacentini, V. Presidente; A. Galli, Segretario del Consiglio; M. Moretti; G. Monteverde; G. Capranesi; A. Zocchi; A. Innocenti; G. Costantini; F. Galassi; G. Tadolini; U. Coromaldi.

Si sono scusati: C. Busiri, F. Gai, E. Maccagnani, G. B. Giovenale.

Su proposta del prof. Monteverde si plaude al Presidente e ai proff. Giovenale e Galassi, per la loro elezione in seno al Consiglio Comunale di Roma.

Il Presidente comunica la morte dell'accademico prof. *Camillo Boito*. Partecipa il dono dell'autoritratto (quadro a olio) da parte del collega prof. *C. Maccari* e i doni di pubblicazione da parte del prof. *A. Muñoz*, dell'ing. *A. Sprega*, e della *R. Accademia di B. A. di Berlino*. Dà comunicazioni dell'invito fatto dalla Società degli Amici di Castel S. Angelo di prendere parte al banchetto in onore del Presidente col. *M. Borgatti* che sta per lasciare Roma. Il Presidente si dichiara lieto d'intervenirvi e di rappresentarvi l'Accademia.

Su proposta del Presidente si delibera di protestare presso il Comitato della Esposizione di arte sacra e profana da tenersi in Roma nel prossimo autunno, per l'arbitraria inclusione dell'Accademia nella giuria.

Viene dato incarico al Presidente di rappresentare l'Accademia alla inaugurazione della mostra dei saggi del R. Istituto di Belle Arti.

Viene votato un ordine del giorno diretto ad ottenere dal Governo che venga impedita la costruzione di una grande caserma di fronte alla Villa Massimo sulla via Nomentana, sede dell'Accademia Tedesca.

Viene deliberato di affidare il riordinamento della Galleria alla Commissione già incaricata dello studio del riordinamento stesso, in unione col Sovrintendente della Galleria prof. Ioris.

Su proposta dei proff. Sartorio, Capranesi e Zocchi, si delibera di dare incarico al sig. Lorenzo Cecconi di ristaurare alcune opere della Galleria.

Viene approvato il preventivo della spesa per i lavori di restauro ed arredamento delle sale accademiche.

18 luglio. — Intervenuti: A. Apolloni, Presidente; F. Gai, ex Presidente; A. Galli, Segretario del Consiglio; M. Moretti; A. Innocenti; G. Tadolini; A. Zocchi; C. Busiri; G. Costantini; A. Sartorio; G. Capranesi.

Il Presidente comunica la morte della madre del collega dott. A. Bartoli; la risposta del Ministro delle Finanze al voto dell'Accademia diretto a tutelare la visuale della Villa Massimo, sede dell'Accademia Tedesca; la lettera di congedo del collega prof. Eduardo Chicharro Direttore della R. Accademia di Spagna, che lascia Roma per motivi di salute, e la risposta inviatagli dalla Presidenza; la comunicazione di notizie sull'accademico Bernardo Vittone all'ing. Olivero di Torino che ne aveva fatta richiesta; l'autorizzazione agli incaricati dell'ufficio tecnico del monumento a Vittorio Emanuele, di eseguire i rilievi degli stabili dell'Accademia che dovranno essere espropriati; il congedo concesso al pensionato Roberto Raimondi per ragioni di famiglia.

Viene deliberato di accettare le dimissioni del Sovrintendente della Galleria prof. Ioris

Viene letto ed approvato il verbale del giudizio del Concorso Lana di pittura.

11 settembre. — Intervenuti: A. Apolloni, Presidente; P. Piacentini, V. Presidente; F. Gai, ex Presidente; G. Capranesi; A. Sartorio; M. Moretti; G. Innocenti; E. Maccagnani; G. Costantini.

Il Presidente annuncia la morte del prof. *Giuseppe Gatti*, accademico d'onore e bibliotecario della Sarti.

Partecipa che per munificenza di S. M. il Re è stato istituito un premio di lire 5000 per ciascuna delle tre arti: pittura, scultura e architettura, da assegnarsi dall'Accademia successivamente nel triennio 1915-1917. Il Consiglio ne prende atto plaudendo all'augusto donatore e alla Presidenza, e approva le norme generali del concorso proposte dal Presidente.

Su proposta del Presidente si delibera di uniformarsi alle recenti decisioni dell'amministrazione comunale, di non aumentare cioè in questo periodo tristissimo le pigioni degli stabili dell'Accademia, e di far eseguire al tempo stesso acconcimi e riparazioni nei medesimi, per dar lavoro agli operai.

6 ottobre. — Intervenuti: A. Apolloni, Presidente; P. Piacentini, V. Presidente; A. Galli, Segretario del Consiglio; M. Moretti; G. Tadolini; A. Innocenti; A. Zocchi; G. Capranesi; A. Sartorio; G. Costantini; A. Zanelli; C. Busiri; G. B. Giovenale.

Si sono scusati: F. Gai, G. Magni e G. Monteverde.

Il Presidente partecipa la morte della madre del collega prof. G. Giovannoni; l'invio dei telegrammi di augurio alle LL. MM. la Regina e la Regina Madre in occasione del loro onomastico; l'invio di un telegramma all'Accademia di Belle Arti di Berlino per avere informazioni sull'incendio della cattedrale di Reims e la risposta relativa. Riferisce sull'intervento del Vice Presidente prof. Piacentini nell'assemblea indetta per tale avvenimento dall'Associazione artistica internazionale, e le dichiarazioni del medesimo a nome dell'Accademia. Il Consiglio approva.

Comunica il dono di una pubblicazione da parte del Senatore *P. Molmenti;* la lettera di ringraziamento del Sindaco di Roma per il deliberato del Consiglio circa le pigioni degli stabili accademici; la consegna fatta all'Accademia dei quadri acquistati col lascito Müller nelle esposizioni di Roma del 1914; la richiesta di notizie sull'accademico Luigi Rubbio fatta dall'avv. M. Buzzi di Trieste, al quale vennero comunicate.

Viene approvato il progetto dei lavori di ristauro della scala e di adattamento della nuova galleria scultoria, presentato dal prof. Busiri, e il preventivo della spesa relativa.

Vengono discusse altre proposte relative al riordinamento e al restauro della galleria accademica.

Si delibera che per la formazione della terna di letterati che l'Accademia dovrà presentare al Comune di Roma per la nomina del nuovo bibliotecario della Biblioteca Romana Sarti, venga bandito un concorso. Per la compilazione del relativo programma, vengono nominati Commissari i proff. *G. B. Giovenale, D. Gnoli, E. Ovidi, A. Sartorio, A. Zocchi.*

3 dicembre. — Intervenuti: A. Apolloni, Presidente; F. Gai, ex Presidente; A. Galli, Segretario del Consiglio; U. Coromaldi; A. Innocenti; A. Zocchi; G. Tadolini; C. Busiri; G. Magni; G. Capranesi.

Si sono scusati: F. Galassi, E. Maccagnani e P. Piacentini.

Il presidente partecipa la morte degli accademici d'onore *Giuseppe Majelli, Antonino di San Giuliano, Gaspare Finali, Emilio Visconti-Venosta;* l'invio degli auguri alle LL. MM. il Re e la Regina Madre per il loro genetliaco; il dono di pubblicazioni dei sigg. *G. Scandurra* e *D. Luis Tromoyeres y Blasco:* la pubblicazione del programma di concorso per il bibliotecario della Sarti, con l'approvazione dall'amministrazione Comunale.

Viene approvato il programma di concorso al Premio Reale di pittura per il 1915.

Viene riconfermato il prof. *E. Maccagnani* nella carica di rappresentante dell'Accademia nel Consiglio della R. Scuola della Medaglia, per il triennio 1914-1916.

26 dicembre. — Intervenuti: P. Piacentini, V. Presidente; A. Galli, Segretario del Consiglio; A. Zocchi; G. Tadolini; G. Capranesi; M. Moretti; A. Sartorio; G. Costantini; C. Busiri; A. Innocenti; E. Maccagnani; U. Coromaldi; G. Monteverde; C. Tenerani.

Il Vice Presidente partecipa la morte dell'accademico principe *Alfonso Doria-Pamphilj* e della signora Maria Seitz, vedova del compianto collega prof. Ludovico Seitz. Comunica il dono di una pubblicazione dalla *Biblioteca della Camera dei deputati;* una lettera del Sovrintendente alle Gallerie ed ai Musei, prof. Hermanin, che chiede di essere informato sui lavori di riordinamento della Galleria accademica, e la relativa risposta preparata dal prof. Sartorio, Presidente della Commissione del riordinamento; una circolare del Sindaco di Lucignano Val di Chiana sul furto di oggetti artistici già conservati nel palazzo di quel Comune; la presentazione dei saggi annuali da parte dei pensionati R. Rai-

mondi e R. Ufficialetti; la lettera del Ministro della R. Casa che partecipa i ringraziamenti di S. M. il Re per l'invio del programma del Concorso al Premio Reale testè bandito; una lettera di augurio da parte del collega prof. Mancini. Riferisce sull'adesione dell'Accademia alla commemorazione di A. Salinas inviata al Rettore dell'Università di Palermo; sull'intervento del Vice Presidente alla solenne cerimonia dell'insediamento della nuova Scuola superiore di Architettura. Si delibera d'inviare due telegrammi di plauso al Ministro e al Sottosegretario della pubblica istruzione.

Viene deliberato all'unanimità la riconferma dell'attuale Presidenza.

Riassunto dei Verbali delle Classi.

CLASSE DI PITTURA.

29 gennaio. — Intervenuti: A. Apolloni, Presidente dell'Accademia; A. Sartorio; O. Grenier; G. Capranesi; A. Corelli; C. Innocenti; G. Costantini; A. Battaglia.

Si è scusato F. Gai, Presidente della classe.

Viene approvata una proposta del Presidente sulla nomina di soci corrispondenti pittori.

Vengono presentati i temi per la prova estemporanea del Concorso Lana di pittura; la scelta definitiva vien rimandata al giorno precedente la prova stessa.

Viene approvato un ordine del giorno, col quale mentre si conferma la fiducia della classe nel Sovraintendente della Galleria prof. Ioris, si propone al Consiglio il riordinamento della Galleria stessa.

17 febbraio. - 1ª adunanza — Intervenuti: F. Gai, Presidente della Classe; A. Corelli; C. Innocenti; A. Sartorio; G. Capranesi.

Si è scusato O. Grenier.

Vengono scelti Accademici corrispondenti pittori, i proff. *Alberto Besnard*, Direttore dell'Accademia di Francia in Roma, ed *Eduardo Chicarro*, Direttore della R. Accademia di Spagna in Roma; verranno presentati al Consiglio e all'Assemblea per l'elezione.

17 febbraio. - 2ª adunanza. — Intervenuti (oltre ai presenti nella seduta precedente): F. Petiti; T. Di Lorenzo; M. Roeder; G. Cellini.

Vengono nominati rappresentanti della Classe nella Commissione incaricata dello studio del riordinamento della Galleria, i proff. *G. Capranesi, C. Innocenti, M. Roeder, A. Sartorio.* Si delibera di proporre al Consiglio che della Commissione suddetta faccia parte anche uno studioso d'arte.

15 luglio. — Intervenuti: F. Gai, Presidente della Classe; G. Capranesi; A. Corelli; G. Costantini.

Viene scelto il tema per la prova estemporanea del Concorso Lana di pittura.

18 luglio. — Intervenuti: F. Gai, Presidente della Classe; A. Sartorio; G. Capranesi; A. Corelli; L. Bazzani; G. Costantini; A. Battaglia.

Viene giudicato il Concorso Lana di pittura. Premiato il sig. *Virgilio Guidi* (pensione); menzioni onorevoli ai signori *Americo Bartoli* e *Francesco Battazzi.*

CLASSE DI ARCHITETTURA.

20 novembre. — Intervenuti: P. Piacentini, Presidente della Classe; R. Ojetti; C. Busiri; A. Innocenti; M. Moretti.

Viene scelto il tema per il Concorso Poletti di architettura.

Commissioni.

Commissione amministrativa: C. Busiri, Presidente; E. Maccagnani; A. Sartorio.

Commissione per lo studio delle norme per la giurìa degli acquisti Müller: O. Greiner; A. Hiremy; M. Roeder; A. Sartorio; A. Zocchi.

Commissione per il riordinamento della Galleria: G. Capranesi; G. Giovannoni; C. Innocenti; P. Ioris; A. Muñoz; M. Roeder; A. Sartorio; A. Zocchi.

Commissione per il giudizio sul pregio artistico della Collezione Castellani: A. Apolloni; G. Boni; L. Mariani; A. Sartorio; C. Serafini.

Commissari per il giudizio Müller; A. Apolloni; G. Capranesi; G. Costantini.

Commissione per l'Annuario 1913-1914: A. Apolloni; A. Bartoli; F. Gai; F. Galassi; G. Giovannoni; G. B. Giovenale; L. Mariani; A. Muñoz; R. Ojetti; A. Sartorio.

Commissione per la compilazione del programma di Concorso al posto di bibliotecario della Sarti: G. B. Giovenale; D. Gnoli; E. Ovidi; A. Sartorio; A. Zocchi.

Commissione per la compilazione del programma di Concorso al Premio Reale di pittura: C. Busiri; F. Gai; A. Galli; R. Ojetti; A. Sartorio.

Voti e deliberazioni prese nelle adunanze accademiche.

Ordine del giorno votato dall'Assemblea generale nella seduta del 1° marzo, per la conservazione dell'integrità del lago di Albano.

« La Reale Insigne Accademia di S. Luca, interessandosi vivamente alla tutela delle « bellezze naturali del paesaggio, fa voti al Governo che il livello dell'acqua del lago di « Albano non venga alterato, e consiglia il Governo a far rispettare le bellezze classiche e « le memorie storiche dei colli laziali ».

Ordine del giorno votato dall'Assemblea generale nella seduta del 23 maggio, per il ricupero e la conservazione dei resti dell'antico ponte Salario, comunicato a S. E. il Ministro della Pubblica Istruzione.

« L'Accademia fa voti perchè vengano scavate dal fondo dell'Aniene, ove notoria- « mente giacciono, le lapidi poste da Narsete a magnificare il ponte Salario, da lui eretto « dopo la guerra gotica; ed intanto vengano raccolti e custoditi in un pubblico Museo i « plutei e i pilastrini cruciferi del ponte stesso, giacenti presso le rampe nella sottostante « campagna ».

Ordine del giorno votato dall'Assemblea generale nella seduta del 23 maggio, per la tutela del tempio della Fortuna Virile, comunicato a S. E. il Ministro della Pubblica Istruzione.

« L'Accademia fa voti che il tempio della Fortuna Virile, insigne monumento della « Roma repubblicana, venga tutelato con l'impedire i lavori di sopraelevazione e di ampliа- « mento intorno ad esso incominciati, e che venga anzi provveduto alla progressiva attua- « zione di ripristino della platea del Foro Boario ».

Ordine del giorno votato dall'Assemblea generale nella seduta del 23 maggio per il trasporto in Roma della Venere di Cirene, comunicato a S. E. il Ministro della Pubblica Istruzione.

« L'Accademia fa voti che la statua di Afrodite Anadiomene di Cirene, opera di alto « pregio artistico, abbia la sua degna sede qui in Roma, ove convengono tutti coloro che « hanno in onore gli studi dell'arte e dell'archeologia ».

Ordine del giorno votato dal Consiglio accademico nella seduta del 4 luglio per la tutela della visuale della Villa Massimo nel quartiere Nomentano, comunicato alle LL. EE. i Ministri della Pubblica Istruzione e delle Finanze.

« Il Consiglio, lieto di vedere che per le cure sapienti e per l'opera dispendiosissima « di artisti e mecenati tedeschi, l'antica Villa Massimo nel quartiere Nomentano sia risorta « a nuovo splendore, allo scopo di dare acconcia ed inspiratrice ospitalità a giovani artisti « della nobile nazione amica, fa voti affinchè la riuscitissima ricostituzione del suggestivo « ambiente artistico non sia turbata o menomata per la minacciata costruzione nelle imme- « diate vicinanze di edifici non rispondenti al carattere della località, e molto più vuole « deprecato che un tal danno possa avvenire per fatto di una amministrazione dello Stato ».

DONI PERVENUTI ALL'ACCADEMIA

ANNI 1913 e 1914.

Collezioni, oggetti d'arte, ritratti di Accademici.

Legato Dumarest. — Il cav. Maurizio Dumarest, defunto il 3 agosto 1913, lasciò in legato all'Accademia, oltre ai ritratti suo e della consorte sig.ra Elisabetta Martinez, i quadri, i disegni e le stampe che sarebbero stati indicati in una nota speciale allegata al suo testamento. Tale nota non essendo stata rinvenuta, l'esecutore testamentario venne dagli eredi incaricato della scelta di alcune tra le opere lasciate dal testatore. Dopo accordi con la Presidenza l'esecutore procedè alla scelta delle opere (n. 22 quadri e varie stampe) che, insieme con i ritratti dei coniugi Dumarest, vennero consegnate all'Accademia il 19 maggio 1914.

Dono Castellani. — Il sig. Alfredo Castellani, figlio dell'Accademico estinto comm. Augusto Castellani, in memoria del padre e come proprio omaggio, ha fatto dono all'Accademia di due pregevoli doli etruschi istoriati.

Dono Ximenes. — Il prof. Ettore Ximenes ha donato una copia in gesso del busto del Re Vittorio Emanuele III, da lui eseguito.

Ritratti di Accademici. — Ritratto del prof. Giulio Magni da lui donato (quadro ad olio di Salvatore Ciani).

Autoritratto del prof. Cesare Maccari, da lui donato (quadro ad olio).

Libri ed opuscoli.

Atti del Collegio degli Accademici della R. Accademia di Belle Arti di Firenze. Triennio 1910-1912. Firenze 1913 (1 vol.).

Bartoli Alfonso. — Ultime vicende e trasformazioni cristiane della Basilica Emilia (dai *Rendic. della R. Accad. dei Lincei*, vol. XXI, 5 fasc. 7-10). Roma, 1913 (opuscolo).

Id. — Il Chartularium del Palatino (dai *Rend.* cit.), Roma, 1913 (opuscolo).

Id. — Per un museo di topografia romana (dalla *Rassegna contemporanea*, an. VI, ser. II, n. 1) Roma, 1913 (opuscolo).

Beltrami Giuseppe. — Alessandro Magnasco detto il Lissandrino, 1667-1747. Milano 1913 (opuscolo ill.).

Biblioteca della Camera dei Deputati. — Catalogo metodico delle pubblicazioni periodiche italiane e straniere. Nuova serie, vol. I, Roma 1914 (1 vol.).

Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. — Bollettino delle pubblicazioni italiane, an. 1913-1914 (2 vol. in fascicoli).

Carbone Dario. — Progetto per l'espansione di Roma al Mare. Fascic. I: Relazione generale e tecnica - Fascic. II: tavole illustrative. Roma 1912.

Congressi internazionali degli Architetti. Atti del IX Congresso, Roma 2-10 ott. 1911. Roma 1914 (1 vol. ill.).

De Benedetti Michele. — Un dono alla Pinacoteca di Brera (dalla *Nuova Antologia* 16 dic. 1913). Roma (opusc.).

Id. — Ettore Ferrari ed il monumento a Mazzini (dalla *N. Antologia*, 1° luglio 1905). Roma (opusc. ill.).

Id. — G. A. Sartorio pittore (dalla *N. Antologia*, 16 aprile 1907). Roma (opusc. ill.).

Id. — La pittura della luce (dalla *N. Antologia*, 16 ott. 1907). Roma (opusc.).

Id. — Artisti moderni, Cesare Maccari (dalla *N. Antologia*, 1° gennaio 1908). Roma (opusc. ill.).

Id. — Artisti moderni, Giulio Monteverde (dalla *N. Antologia*, 1° novembre 1908). Roma (opusc. ill.).

Id. — Alla IX Esposizione di Venezia (dalla *N. Antologia*, 1° maggio e 16 ag. 1910). Roma (2 opusc. ill.).

Id. — Artisti moderni, Ettore Tito (dalla *N. Antologia*, 1° luglio 1910). Roma (op. ill.).

Id. — L'Esposizione internazionale di Belle Arti in Roma nel 1911 (dalla *N. Antologia*). Roma 1911 (1 vol.).

Id. — Palazzi e Ville Reali d'Italia. Firenze 1911-1913 (2 vol. ill.).

Id. — Il problema dell'insegnamento artistico (dalla *N. Antologia*, 1° agosto 1912). Roma (opusc.).

Id. — L'Esposizione di Belle Arti in Roma (dalla *N. Antologia*, 16 apr. 1912). Roma (opuscolo).

Id. — Opere di artisti tedeschi moderni in Roma (dalla *N. Antologia*, 1° aprile 1912). Roma (opusc.).

Id. — Note d'arte. All'Accademia di Francia (dalla *N. Antologia*, 16 maggio 1914). Roma (opusc.).

Eredia Filippo. — Climatologia di Tripoli e Bengasi, con prefazione di Luigi Palazzo. Roma 1912 (1 vol.).

Faldella Giovanni. — In memoria di Tullo Massarani. Parole pronunziate da Gio. Faldella nel Senato del Regno addì 5 dic. 1905. Roma (opusc.).

Id. — Tullo Massarani. Profilo storico (dalla *Nuova Antologia*, 16 agosto 1906). Roma (opusc.).

Fallani Augusto. — (Sopra l'unione dei Palazzi Capitolini). Roma 1913 (op. con tav.).

Ferrajoli Alessandro. — Il Ruolo della Corte di Leone X (continuaz., dall'*Arch. della R. Società Rom. di Storia Patria*, vol. XXXVII, 1914) Roma. (2 opuscoli).

Fiorilli Carlo. — Giovanni Barracco (dalla *Rassegna Nazionale*, fasc. 1, febbr. 1914). Firenze (opusc.).

Giovannoni Gustavo. — La sala termale della villa Liciniana e le cupole romane (dagli *Annali della Società degli Ingegn. e degli Archit. Ital.*, fasc. 3). Roma 1904 (opusc. con tav.).

Id. — Le costruzioni degli « Sky-scrapers » nel Nord America (dal *Bollettino della Società degli Ingegn. ed Archit. Ital.*, ann. 1903, 1904, 1906). Roma 1906 (opusc. ill.).

Id. — Reliquie d'arte disperse della vecchia Roma (dalla *N. Antologia*, 1° agosto 1908). Roma 1908 (opusc. ill.).

Id. — Di una villa romana sul lago di Albano (da *Ausonia*, an. VII, 1912). Roma 1912 (opusc. ill.).

Id. — Prototipi di archi rampanti in costruzioni romane (dagli *Annuali della Società degli Ingegneri e degli Architetti ital.*, n. 10). Roma 1913 (opusc. ill.).

Id. — Attraverso la storia dell'Architettura. Note bibliografiche. Roma, 1913 (op. ill.).

Id. — Calcolo grafico di un muro di sostegno ad esedra. Roma, 1913 (opusc. ill.).

Id. — Vecchie città ed edilizia nuova. Il quartiere del Rinascimento in Roma (dalla *Nuova Antologia*). Roma, 1913 (opusc. ill.).

Id. — Chiese della seconda metà del Cinquecento in Roma (da *L'Arte* di A. Venturi, an. XVI, fasc. I). Roma, 1913 (opusc. ill.).

Id. — Il tempio della Fortuna Virile ed il « Forum Boarium » (dalla *Nuova Antologia*, 1° maggio 1914). Roma, 1914 (opusc. ill.).

Guidi Pietro. — La ricostruzione della « Vignola » (da *Ausonia*, an. VII, 1912). Roma, 1912 (opusc. ill.).

Hoogewerff G. I. — Bescheiden in Italië, etc. Twede deel. Rome, Archiven van Byzondere instellingen. 'S-Gravenhage, 1913 (1 vol.).

In onore di Luigi Pigorini. Roma, XI gennaio MDCCCCXIIII (opusc. con ritr.).

Mezzana Corrado. — La legislazione delle Belle Arti e delle Antichità. Roma, 1913 (1 vol.).

Molmenti Pompeo. — Il quadro di Domenico Morone nella Galleria Crespi. Roma, 1913 (opusc. ill.).

Id. — Un quadro di Vettor Carpaccio a Londra. Roma, 1914 (opusc. ill.).

Id. — L'armatura di Sebastiano Veniero (dai *Rendiconti* della R. Accad. dei Lincei, vol. XXIII, 5). Roma, 1914 (opusc. ill.).

Muñoz Antonio. — Un monumento insigne da salvare. La « Domus Aurea » di Nerone (dalla *Nuova Antologia*). Roma, 1914 (opusc. ill.).

Pizzicaria Cesare. — L'integrità del Campidoglio e il congiungimento dei palazzi. Roma, 1913 (opuscolo).

Id. — Progetto di massima per il prolungamento di via Arenula, palazzo degli Uffici municipali e ampliamento del Comunale Teatro Argentina. Roma, 1914 (opusc. con tav.).

Rendiconti e memorie della R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti degli Zelanti, Acireale. Anno accademico CCXLI-CCXLII (ser. 3ª, vol. VIII, 1912-1913). Memorie della classe di Lettere. Acireale, 1913 (1 vol.).

R. Scuola d'applicazione per gli ingegneri in Roma. — Annuarii per gli anni scolastici 1912-1913 e 1913-1914. Roma, 1913-1914 (2 opuscoli).

R. Ufficio centrale di Meteorologia e Geodinamica. — Il clima di Roma. Esame delle osservazioni meteorologiche eseguite dal 1782 al 1910. Roma, 1911 (1 vol.).

Sartorio Aristide. — Sul valore economico delle Belle Arti in Italia. Roma, 1913 (opuscolo).

Scandurra Sampolo G. — Giuseppe Majelli (dal *Circolo giuridico*, vol. XLV, 1914). Palermo (opusc.).

Society (the) for the protection of ancient buildings. — Thirty-seventh annual report etc. Iune, 1914. London (opusc. ill.).

Sprega Annibale. — Piano regolatore d'ampliamento della città di Frascati. Relazione all'autorità Comunale. Roma, 1914 (1 vol. con tav.).

Steinmann Ernst. — Das Grabmal Pauls III in St. Peter in Rom. Rom, 1912 (1 vol. con tav.).

Id. — Die Portraitdarstellungen des Michelangelo. Leipzig, 1913 (1 vol. ill.).

Tramoyeres y Blasco Luis. — Origenes del Cristianismo en Valencia etc. Valencia, 1913 (opuscolo).

Id. — Las nuevas salas de Lopez y Muñoz Degrain (Museo provincial de Bellas Artes de Valencia). Val., 1914 (opusc. ill.).

Wauters Emile. — Un carton inconnu de Raphaël. Paris, 1911 (opusc. con tav.).

COMMEMORAZIONI.

MCMXIII.

Adunanza del 21 decembre 1913.

Lo scorso mese di Novembre, il mese dei morti, ha rapito, a pochi giorni di distanza, tre de' nostri chiarissimi colleghi, i quali hanno lasciato traccia della loro opera meritoria in tre campi diversi dell'arte: il lutto quindi dell'Accademia tocca tutte tre le classi.

Il ceto degli Architetti ha perduto il giorno 13 **Giovanni De Gregorio**, Accademico di merito dal 1907. Egli era nato in Napoli il 22 marzo 1847 e quivi laureatosi in Ingegneria nel 1868, aveva percorso brillantemente la carriera fino ai più alti uffici del Genio Civile nell'Italia Meridionale, finchè nel 1895 fu chiamato a Roma ed accolto nel Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici, che presiedette in seguito fino alla sua morte. La sua attività si svolse più propriamente nel campo dell'Ingegneria e fu specialista di alta competenza nel ramo stradale e delle bonifiche, sebbene abbia avuto agio di mostrare la sua versatilità in altri rami dei Lavori Pubblici. Per questi suoi meriti eminenti fece parte di varie Commissioni, Consigli e Giunte superiori, fra le quali va da noi ricordata quella che più lo avvicinò all'arte architettonica e gli valse la nomina a membro di questa R. Accademia. Appartenne cioè alla Commissione Reale pel Monumento a Vittorio Emanuele, nella quale recò il contributo della sua competenza tecnica, a servizio della grandiosa opera d'arte che è vanto dell'Italia risorta. La sua vita, troncata appena all'inizio della vecchiaia, come fu laboriosa, fu anche compensata dalle più alte attestazioni di stima che gli vennero conferite: salì infatti ai sommi gradi degli ordini cavallereschi della Corona d'Italia e de' SS. Maurizio e Lazzaro e lasciò fama di valore scientifico, di operosità e di competenza largamente riconosciuta.

Il 21 novembre scese nella tomba all'età di 76 anni l'Accademico aggiunto alla classe di scultura **Antonio Lanzi**, che apparteneva al nostro sodalizio dal 1905. Nato a Roma il 23 gennaio 1837, era stato educato all'arte nelle scuole di questa Accademia, allorchè fiorivano, sotto la Direzione di maestri quali, fra gli altri, il Podesti. Dedicatosi specialmente alla incisione, pervenne a specializzarsi nella difficile e rara arte della Gliptica, vanto del nostro paese da' tempi antichi al Rinascimento e ne' secoli del grandioso e dell'elegante barocco. La natura stessa della tecnica prediletta lo diresse verso forme di arte classica, ma non ad imitazioni servili, bensì a creazioni sentite, piene di gusto e di rara perfezione. I suoi cammei soprattutto non hanno il carattere di impronte ornamentali, ma sono veri e proprii bassorilievi in miniatura di considerevole pregio artistico. Il Lanzi potè percorrere la sua lunga vita di artista, specialmente per la munificenza di un Mecenate di mente superiore quale fu il Card. Antonelli; e perciò di lui si ricordano soprattutto alcune opere eseguite pel Vaticano: il *S. Giorgio* che gli valse il 1° premio all'Esposizione di Dublino, il *Bacio di Giuda* e l'*Ecce Homo*, desunti dai celebri gruppi originali di classico sapore, dello Iacometti; e va ricordata una mostra di cammei che all'esposizione di Parigi

nel 1867 meritò il 1° premio. Era persona colta, versata negli studi di archeologia, attinenti alla sua arte, e la sua fama fu anche riconosciuta in opere moderne e straniere che trattano della Gliptica. Non restrinse la sua attività a questo solo ramo della incisione; ma coltivò anche l'incisione in metallo-tecnica, i lavori alla ruota in cristal di rocca e pietre dure, alcuni dei quali adornano preziosi scrigni nei tesori delle varie Corti Europee, quale l'artistico scrittoio eseguito dal Cagiati per S. M. la Regina Madre. Il Lanzi, che fu uomo modestissimo, è uno degli ultimi rappresentanti di un ramo d'arte industriale che oggidì, divenuto raro, non assurge più all'alto valore cui ne' secoli scorsi i grandi artisti italiani, dal Rinascimento all'epoca Napoleonica, lo avevano innalzato; ed è perciò tanto maggiore il rimpianto che sente la nostra Accademia per la sua dipartita.

Il nome di Sir **Alfred East,** nostro accademico di merito corrispondente, non ha bisogno di esser rilevato fra di Voi, cui deve esser nota la rinomanza dell'illustre pittore paesista inglese. Egli, Presidente della Società Reale degli Artisti in Inghilterra, era solo da cinque mesi annoverato fra i membri del nostro sodalizio, quando già apparteneva alla maggior parte di analoghe istituzioni in tutto il mondo, fin nell'Estremo Oriente, e già in Italia aveva avuto l'omaggio d'essere inscritto nell'Accademia Milanese. Ebbe i suoi natali a Kettering, il 15 decembre 1849, nella ridente contea del distretto di Northampton, solcata dal Fiume Nene; e forse la natura del paese, l'ambiente pittoresco, in cui trascorse i primi anni della sua vita, diressero l'ingegno dell'artista verso una pittura consona al sentimento patrio. In Kettering stessa, ove esiste una scuola d'arte, ei fece i suoi primi studii, passando poi a Glascow nella scuola governativa, finchè andò a perfezionarsi a Parigi. Delle sue opere innumerevoli sono piene le Gallerie più rinomate ed in Italia stessa possiamo ammirare a Milano ed a Venezia due interessanti quadri, la *Londra di notte*, d'un effetto misterioso e solenne ed un angolo della pittoresca sua patria *La valle del Nene*. Ma più che dalle singole produzioni del suo fecondo ingegno, l'artista è meglio rivelato dal loro valore complessivo. La sua arte si collega alle nobili tradizioni inglesi classico-romantiche e si avvicina a quella del francese Corot. I suoi quadri sono paesaggi che parlano, che esprimono poetici sentimenti; col disegno grandioso e l'armonia degli effetti di colore v'è espresso il linguaggio della Natura. Egli stesso ha stampato questa massima che dimostra l'essenza del suo magistero pittorico: « Mettetevi di fronte alla Natura con rispetto, « ma con fiducia » e con tale disposizione egli riesce a far parlare le sue opere che pare dicano non già: « ecco Westminster, o Gibilterra, o S. Jacques di Dieppe o Aix les Bains, « ma: ecco ciò che io ho sentito in questo ambiente ». Le sue vedute sono scene tranquille come *Un'aura di pace antica* nella Galleria Nazionale Ungherese, *Le vallate d'oro* a Leeds, *Un idillio primaverile* nella Galleria Prealvin. Le scene d'autunno sono le predilette e poi gli effetti di luna, specialmente quello al mattino, e il corruccio della Natura nel temporale che fa contrasto alle ridenti e pacifiche veglie. Le note più caratteristiche nell'armonia dell'ambiente naturale palpitano di vita con nobile accento nell'arte mirabile dell'East, arte sommaria, comprensiva, pronta, efficace che suscita l'effetto d'una improvvisazione sopra i più svariati temi di paesaggio. Nonostante questo carattere vi si rileva lo studio profondo preparatorio. La cultura della mente è pari all'elevatezza del sentire ed apparisce anche ne' suoi scritti pieni di dottrina e di maturata esperienza, come il suo trattato sull'*Arte del paesaggio nella pittura ad olio*, da lui edito nel 1906. E non fu soltanto maestro nella pittura ad olio, che anzi è assai noto pure come un forte acquarellista; alcune opere in questa tecnica figurarono l'anno scorso alla III Esposizione degli acquarellisti a Milano e come cultore esimio di quest'arte fu annoverato nelle reali società degli acquarellisti del Belgio e di Francia.

Forse oggidì gli ideali cui si informava l'illustre artista del quale rimpiangiamo la perdita, sono sorpassati; da alcuni si corre dietro a nuove e più evidenti luminosità, quasi fotografie della natura circostante, sempre bella e multiforme inspiratrice; ma l'intima voce dell'anima dell'artista non risuona tanto facilmente nei quadri dei novatori; l'arte seguendo l'indirizzo materialista, diviene più oggettiva e si sciolgono i legami spirituali della Pittura colla Poesia.

Fra i nomi più celebrati dei miliardarii americani è presso di noi forse il più noto quello di **John Pierpont Morgan**, il quale fu un appassionato costante amatore di belle arti, collezionista e fondatore benefico di istituzioni, siccome il larghissimo censo e la signorilità democratica gli permettevano. Era nato il 17 aprile 1837 ad Hartford (Connecticut) e venne a morire in Roma il 31 marzo 1913. Da giovane aveva fatto studii di scienze naturali; ma poi l'innata disposizione e gli incitamenti della fervida vita commerciale del nuovo mondo, gli fecero prediligere quelle imprese che in America fanno ascendere gli uomini industri a colossali fortune economiche, sicchè divenne ben presto uno dei sovrani della Banca, uno dei governanti della finanza mondiale. Nel ceto degli artisti e degli studiosi di monumenti e storia dell'arte si era acquistato molte benemerenze per la sua generosità illuminata. Contribuì infatti largamente alle spese per la costruzione della sede della Accademia di Belle Arti degli Stati Uniti in Roma, prima aiutando il restauro dell'antica villa Savorelli in via Aurelia e poi la costruzione della nuova sede al Gianicolo. È rimasto popolare l'episodio del piviale di Nicolò IV d'Ascoli Piceno, da lui comprato in buona fede nel 1904 e restituito poi con grande abnegazione al Comune di Ascoli che lo ricompensò colla cittadinanza onoraria. Tale atto solenne di munificenza gli valse il Gran Cordone Mauriziano e la nomina a Socio d'onore della nostra Accademia. Ma ciò ch'è più crudele della sua morte, è il pensiero della sorte delle meravigliose collezioni accumulate dal Morgan, le quali sono andate in gran parte disperse poco dopo la sua scomparsa. Il suo sogno che s'intravede nel testamento, era stato di assicurarle in qualche modo alla nazione americana; ma non ebbe il tempo o la forza d'animo di concretare il disegno in modo definitivo e sicuro; il suo vago desiderio che racchiude l'unico raggio di poesia in una vita prosaica di affari, doveva naufragare nel pelago dell'affarismo, e le sue raccolte sono state vendute dagli eredi.

MCMXIV.

Adunanza del 14 marzo 1915.

Chiarissimi Colleghi,

Se è ben triste l'ufficio che spetta al Segretario nella solenne radunanza, con cui si inaugura l'anno accademico, di commemorare i defunti consoci, è oltre l'ordinario penoso per me il prendere la parola oggi, mentre la nostra sede si è fatta più bella e decorosa, a rattristare la festa con tanti luttuosi ricordi! Poichè l'annata trascorsa, non soltanto è stata funesta per l'immane conflitto europeo che incombe come una cappa nera sull'animo nostro anche in questo internazionale consesso di spiriti eletti, purificati dagli ideali dell'arte; ma è stata pure un'annata crudele verso le famiglie, sicchè veggo alcuni di noi rattristati dalle gramaglie; e fra le famiglie, la nostra cara Accademia deve purtroppo rammentare la scomparsa di ben 14 membri, chè la Parca ha largamente mietuto nel campo delle arti, delle lettere, della politica.

Dinanzi a tanto lutto, io sono sgomento, sia per l'eminenza de' meriti di questi illustri defunti che io non mi sento l'animo di degnamente onorare colle mie povere parole, sia perchè il tempo, il quale così rapidamente spazza le vite umane, è poi così lento, quando si vuol fare opera non infeconda e duratura: e tale dovrebbe riuscire il tessere l'elogio di uomini benemeriti od illustri che hanno lasciato nell'animo nostro profonde orme di stima, di ammirazione, di amicizia, di riconoscenza grandissime.

E dovendo, per necessità, brevemente ricordare le loro virtù, io non farò altro che suscitare in voi qualche ricordo, domandando a voi stessi di supplire, frugando nell'intimo del cuore, al rapido e povero mio discorso.

La pallida Dea, col suo funereo capriccio, ha mietuto in varie categorie del nostro consesso: tre architetti, un pittore, quattro archeologi, un mecenate delle arti, due giureconsulti e tre uomini politici ci hanno lasciato, dal che appare che la classe degli accademici d'onore è stata la più colpita. Seguirò, nel discorrere, quest'ordine, anzichè la cronologia della loro scomparsa, perchè così ritengo più agevole assolvere il mio mesto còmpito.

E ricorderò innanzi tutto gli illustri cultori delle arti, accademici di merito. Fra gli architetti spicca il nome illustre di **Camillo Boito,** del sapiente e puro artista, che pieno di spirito e ancor vivace d'intelletto, ci lasciò il 28 giugno 1914, all'età di 78 anni. Egli era nato infatti il 30 ottobre 1836, in Roma, quantunque di famiglia bellunese e vissuto sempre nell'alta Italia, del che si compiaceva, ricordando come avesse ricevuto l'acqua lustrale nella Basilica di S. Lorenzo in Lucina; era quasi un battesimo di arte che lo faceva fiero d'aver ricevuto dall'alma Roma, dove si trovavano di passaggio i suoi genitori, il musaicista, Silvestro Boito, e la madre contessa Radolisky, polacca. Dalla crasi del sangue familiare e dalle tradizioni domestiche trassero forse origine le eccelse qualità d'ingegno che in due diversi rami dell'arte hanno reso celebri i due fratelli Camillo ed Arrigo. In entrambi, alla sapienza tecnica si è accoppiato l'estro poetico, donde la genialità ed il puro idealismo che distingue le loro opere, Camillo Boito apparteneva da venti anni alla nostra Accademia; ma al tempo della sua nomina era già un architetto celebratissimo ed ascoltato. Giacchè la sua attività si svolse specialmente nel campo teorico, nell'insegnamento e nei consigli, essendo stato per 50 anni professore nell'Accademia di Milano, per 17 anni presidente, ed al Politecnico, membro del Consiglio Superiore di Belle Arti, fondatore di riviste e scrittore di opere che hanno grandemente giovato alla cultura artistica ed al rinnovellamento del buon gusto col ritorno alle gloriose tradizioni italiane. Il suo sogno di artista è forse contenuto nella prefazione all'*Architettura medioevale,* ove parla dello stile futuro dell'architettura italiana. Ma il suo merito principale consiste nell'aver liberato la pratica dalle rigide norme fisse dei trattatisti, per sviluppare la libera genialità nell'indirizzo nazionale della architettura. Il contributo del suo studio pòrto alla storia dell'arte italiana è notevole non solo per aver diffuso e fatto apprezzare gli esempii delle più nobili forme, ma anche per aver messo in luce periodi trascurati, quali quello della scuola cosmatesca e quello dell'arte barocca. Ed il rendere onore a tali manifestazioni di arte contro l'indirizzo romantico in cui si sdilinquiva trent'anni fa l'estetica italiana, dimostra l'audacia e l'efficacia della sua opera di maestro. Nell'esercizio dell'arte sentì fortemente l'influsso dell'ambiente in cui più lungamente ha vissuto, cioè il lombardo, fin da quando fu costretto a lasciare il Veneto per le persecuzioni politiche. Conoscitore profondo dell'intima essenza degli stili, fu uno de' più attivi e corretti restauratori di monumenti; e la patria è debitrice a lui, non meno per l'entusiasmo e la fede che per la sapienza nel cooperare al salvataggio di tanti monumenti e ricordi gloriosi del passato. Si è spento dopo aver lottato con meravigliosa vitalità contro un male che lo minava da qualche tempo, senza che gli avesse tolto la energia dello spirito: e lo spirito alacre fu l'espressione più palpitante della sua anima.

Il nome dell'ing. **Paolo Zampi,** che dal 1892 apparteneva quale corrispondente alla nostra Accademia, è legato alla storia dei restauri del Duomo d'Orvieto, cui egli presiedette con amore per 31 anni. Era nato a l'8 luglio del 1842 e si spense repentinamente l'8 marzo decorso. Uscito appena, dopo un regolare corso di studii, dalla Università di Genova e dal Politecnico di Torino, nel 1867 prese parte come ufficiale del Genio alle guerre dell'Indipendenza fino al 1870. Nel 1873 fu nominato ingegnere comunale di Orvieto, ove rimase fino alla sua morte, dirigendo anche i lavori della Fabbrica del Duomo. Sono molte le opere da lui compiute in Orvieto e nei dintorni, ma più di carattere tecnico che artistico, quali utili e ben tracciati tronchi ferroviarii; tuttavia gli si presentarono pure occasioni di costruire palazzi monumentali e chiese. La sua competenza tecnica fu spesso messa a profitto in incarichi governativi di responsabilità, e non gli mancarono perciò gli onori, con cui generalmente si compensano tali fatiche. Ma il suo più alto merito artistico è stato quello de' restauri dei principali monumenti d'Orvieto: il Duomo, il Palazzo del Popolo, il Palazzo della Fabbrica ecc., e pose in ciò tanto amore e tanta costanza che in

trent'anni di assidue cure gli riuscì di veder quasi compiuta l'opera. La sorte lo colpì amaramente col togliere all'artista l'unico bene di cui esso può godere, la vista. Egli, rimasto cieco fin dal 1909, sopportò con cristiana rassegnazione la sventura; cercò occuparsi, come poteva, di studii artistici e storici; ma si comprende che il suo maggior dolore era quello di non poter vedere l'opera compiuta, per cui aveva speso la maggior parte della vita operosa.

Il 6 aprile spegnevasi in Napoli, all'età di 68 anni, l'architetto **Ettore Bernich**, romano, nostro consocio dal 1903, che da parecchi anni sopraintendeva ai monumenti delle Puglie. Egli era un'artista d'ingegno, studioso soprattutto dell'arte medioevale nel mezzogiorno d'Italia. A lui si debbono restauri d'importanti monumenti, quali ad esempio la cattedrale di Nardò e contribuì notevolmente ai restauri del tempio malatestiano di Rimini, e dell'arco angioino di Napoli, opere di quel geniale architetto che fu Leon Battista Alberti, che il Bernich aveva studiato con speciale preferenza ed amore. Lascia studii preparatorii per la sistemazione d'altri edifici, come il campanile di S. Chiara a Napoli; e qualche costruzione originale, l'Acquario Romano, per citarne una, la Casa Etrusca fuori Porta Pia ecc. Ma la sua competenza si esplicò soprattutto negli studii intorno ad antichi monumenti, che son quasi tutti raccolti nella *Napoli Nobilissima*. Sono numerosi, pieni di acume e di dottrina, frutto di osservazioni d'un occhio sperimentato e pronto nella percezione delle forme stilistiche, un po' stravaganti nelle idee, sicchè rivelano più il sentimento caldo dell'artista che la critica fredda del ricercatore di notizie.

Il Bernich, uomo di attività grandissima, carattere franco e vivace, aveva suscitato intorno a sè piuttosto la reazione al suo ingegno prepotente che la simpatia per la sua persona un po' rude. Tuttavia aveva trovato non pochi ammiratori sinceri, fra i quali va notato Benedetto Croce che si sta occupando di degnamente onorarne la memoria e conservarne gli scritti in una forma più sintetica e duratura che non siano le pagine sparse delle riviste.

Erede dell'arte e degli affetti dell'insigne pittore senese Luigi Mussini, è stato suo genero **Alessandro Franchi**, morto il 29 aprile. Ebbe i natali a Prato il 15 marzo 1838 da umili genitori, ed esercitò da giovinetto il mestiere del falegname, rivelando fin da garzone spontanea facilità di disegno come fecero molti altri artisti, specialmente toscani; assurse poi per l'ingegno e la vocazione ai più alti gradi dell'arte pittorica. Il Mussini lo ebbe molto caro fra gli allievi, ed egli ricambiò l'affetto e la venerazione pel suo maestro e modello e, più tardi, in seconde nozze, ne sposò la figlia Luigia, artista anch'essa squisita. Alla morte del maestro nel 1888, gli successe nell'insegnamento e ne seguitò le tradizioni nell'arte storico-religiosa, con la stessa fede, operosità e dolcezza di sentire. Fra le numerose sue opere in patria vanno annoverate le pitture murali della cappella de' Vinaccesi nella Cattedrale di Siena che fin dal 1876 fecero conoscere, segnatamente pel giudizio di Cesare Guasti, il valore dell'artista, nelle camere di S. Caterina e nel cimitero della Misericordia. In Liguria sono da ricordare gli affreschi della chiesa del Chiappeto a San Francesco d'Albaro, nella cappella Migone a N. Signora al Monte, e quelli della chiesa di N. S. del Carmine in Lavagna. Anche in Roma aveva lasciato qualche suo notevole dipinto in quella graziosa chiesa della Missione, ingoiata oggi dal nuovo palazzo del Parlamento, cioè due pale da altare: la *Medaglia miracolosa* e la *Seconda apparizione a Suor Labouré*, che sono stati trasferiti in S. Apollinare; ed in casa Misciattelli si conserva un S. Cuore.

Fu un'anima eletta, semplice ed affezionata all'ambiente sereno, impregnato di arte religiosa, in cui visse. La nostra Accademia lo annoverava fra i suoi membri da otto anni.

Più dolorosamente decimato è stato il gruppo nostro, quello di cultori di studii archeologici; fra questi, primo sceso nella tomba il venerando senatore **Giovanni Barracco** nella grave età di 85 anni. Appartenente ad una nobilissima famiglia calabrese che vanta tra-

dizioni di patriottismo e di liberalità non comuni, egli fu benemerito della patria e degli studi. Il ricco censo e la illuminata passione per l'antichità gli permisero di darsi a studi di egittologia, nella quale aveva una considerevole competenza, e di raccogliere, in tempi di facile dispersione, oggetti antichi pregevolissimi, nei suoi viaggi in Grecia ed in Oriente. La raccolta di sculture antiche che è nel Museo Barracco al Corso Vittorio Emanuele, donato dal generoso patrizio alla città di Roma, è una scelta di esemplari di primo ordine, fatta con sapienza, acume, buon gusto ed intelligente acquisto. La illustrazione dei marmi orientali che egli dettò per la classica pubblicazione del Museo Barracco, dimostra gli intenti scentifici dell'autore e del raccoglitore. Il paese deve essergli grato per avere egli col piccolo museo, ordinato con moderno criterio, in mezzo alle copiose e vecchie raccolte monumentali, affinato il gusto ed educato il senso critico del pubblico, verso intenti più scientifici che estetici, mediante saggi intatti di genuina arte classica ed orientale. Il contributo dell'opera sua nella legislazione artistica ed archeologica del nostro paese, le benemerenze al suo autorevole intervento in tante questioni d'arte, la sua beneficenza, hanno inscritto il suo nome fra i Mecenati delle arti e più benemeriti cittadini; e la nostra Accademia, che lo ascriveva, 17 anni or sono, tra i suoi membri d'onore, ne pianse cordialmente la morte avvenuta il 15 gennaio dello scorso anno.

Una delle più popolari figure dei romani di stampo antico era quel vecchietto arzillo e buono, dal sorriso sempre benevolo che noi tutti ricordiamo col nomignolo di *zio Augusto*, che in forma scherzosa voleva significare e la sua bontà e la nostra riconoscenza. **Augusto Castellani,** quando morì, il 23 gennaio 1914, aveva raggiunto gli 82 anni e da 27 faceva parte del nostro consesso. Apparteneva ad una famiglia, in cui si accoppiavano le benemerenze tradizionali verso la patrta e verso la città natale, con l'industria e l'arte. Lo stabilimento di oreficeria fondato da Fortunato Pio Castellani aveva prosperato sotto la direzione del figlio Augusto che, raccoglitore esperto ed intelligente di opere d'arte antica, aveva impresso sempre più il carattere archeologico alla scuola di oreficeria romana. Quest'arte, divenuta una speciale e fortunata industria di Roma, aveva risollevato sul modello dell'arte e della tecnica antica fatta rivivere, il gusto in epoca di depravazioni estetiche; ed il buon Augusto, quantunque dotto ed acuto studioso dell'antichità, si compiaceva più del mestiere paterno che della sua competenza archeologica, onde volle esser sempre qualificato per orafo, e null'altro, a differenza di tanti che disdegnando umili origini si gabellano per professori con molto minor diritto. Il Castellani dalla sua industria e dal commercio delle antichità in tempi felici aveva tratto una fortuna non piccola; ma l'animo suo devoto al bene di Roma non gli fece mai dimenticare la generosità innata, onde le collezioni capitoline possono andar superbe di cimelii da lui offerti in dono. Ad essi rivolse le sue paterne cure come direttore per più anni, e nella Commissione Comunale e nel Consiglio, l'opera sua illuminata, patriottica, rifulse in molte circostanze; opera costante e feconda, ma sempre modesta qual'era l'inclinazione del suo carattere mite e semplice. Egli ha formato nel suo palazzo a Fontana di Trevi, una raccolta preziosa e bene ordinata secondo i suoi criterii e la lunga pratica, di oggetti preziosi costituenti capisaldi per la storia della oreficeria nell'Italia antica; e la annessa collezione di saggi, di imitazioni e di applicazioni dei tipi, svolti nello stile di ciascuna epoca, secondo le esigenze del moderno *mundus muliebre*, costituisce un monumento perenne della storia dell'arte industriale in Roma. Oltre lo studio delle antiche tecniche che lo condusse alla scoperta dei segreti del mestiere antico, fin allora ignorati, va ricordato fra i suoi lavori scientifici quell'aureo e purtroppo oramai esaurito, libretto sulle Gemme, che insieme al sapere dell'autore, mostra la grazia e la semplicità dello scrittore. Infine i suoi sentimenti liberali di cittadino sono noti, perchè il suo nome è strettamente connesso alla storia della redenzione di Roma e della prima costituzione del Municipio nazionale nella Capitale.

Con **Giuseppe Gatti**, spentosi improvvisamente il 2 settembre, all'età di 76 anni, è scomparso un uomo chiaro negli studi dell'antichità ed un collega carissimo, di cui tutti noi abbiamo esperimentato l'amicizia. Progenie di quella stirpe gloriosa di archeologi romani

formatasi per influsso del grande De Rossi, Giuseppe Gatti, dedito prima agli studii di diritto, si volse man mano a quelli della epigrafia latina per la spinta avutane dallo Henzen che molto lo amò e stimò come quegli che aveva una rara disposizione tecnica, congiunta a sapere profondo, una vera vocazione ed attitudine particolare all'opera di epigrafista. Nessuno più sicuramente di lui sapeva decifrare, trascrivere, integrare una epigrafe antica e ne coglieva subito, colla memoria prodigiosa che lo assisteva, il significato storico o giuridico. Nessun maggior elogio della sua scienza si può fare che ricordare la stima e l'amicizia di uomini come Henzen e Mommsen e la benevolenza tutta speciale di G. B. De Rossi che lo fece erede e successore nella compilazione dell'opera monumentale lasciata incompleta dal grande maestro delle antichità cristiane, voglio dire del *Corpus* delle iscrizioni cristiane di Roma. Non fu certo colpa del Gatti se il grande disegno rimase incompiuto: la storia dirà, poichè ne sono rimasti i documenti irrefragabili, quante difficoltà, quanti ostacoli e talvolta malvolenze si sono frapposte al compimento dei voti del De Rossi. Ma l'attività instancabile del Gatti, maestro, scrittore, direttore di pubblicazioni, segretario e presidente di istituzioni archeologiche, consulente prodigo di sapere, sopraintendente agli scavi, bibliotecario, archivista, raccoglitore di innumerevoli schede e notizie, amministratore scrupoloso, sono la migliore prova che il Gatti aveva la stoffa e l'energia adeguate al compito, per cui, il De Rossi lo aveva designato a suo continuatore. Alla nostra Accademia, come Bibliotecario, come Segretario anche, porse il suo autorevole e solerte aiuto e perciò era da 22 anni ascritto tra i suoi membri d'onore. Si noverano più di 125 monografie da lui scritte e parecchie centinaia sono le comunicazioni da lui fatte nelle principali riviste archeologiche. La sua persona di aspetto bonario, costumi semplici, di carattere buono, mite, modesto, aveva tutta una speciale attrattiva che non era smentita nella dimestichezza con lui: amico sincero e generoso, di un tatto prudente e tratto gentile, si accattivava la conoscenza di quanti, e non pochi, erano da lui incoraggiati ed aiutati nelle ricerche scientifiche, sicchè egli ha lasciato un vuoto indimenticabile in parecchi consessi di studiosi ed accademie, cui apparteneva, fra le quali quella Regia dei Lincei che lo aveva chiamato a sè dal 1905 e gli aveva affidato l'ufficio di Amministratore; e la Commissione Archeologica Municipale, di cui fu solerte segretario fin dal 1894.

L'illustre archeologo siciliano **Antonino Salinas,** professore nella Università di Palermo, faceva parte degli accademici d'onore dal 1906; e quando il 7 marzo egli si spense quasi repentinamente qui in Roma, per aver trascurato un male che sordamente lo minava, nessuno di noi credeva che la florida persona, piena di vivacità e dall'aspetto ancor giovanile, nonostante i suoi 73 anni, dovesse soccombere così presto. Il Salinas era il decano del nostro ceto, appartenendo all'insegnamento dal 1865 ed alla amministrazione delle Antichità, come direttore del Museo di Palermo dal 1873, e quale Sovraintendente agli scavi e monumenti della Sicilia occidentale. Era anche membro del Consiglio Superiore delle Antichità e dell'Accademia dei Lincei, e la sua esperienza era spesso invocata in commissioni e consigli, giacchè egli era dotato di vastissima e varia cultura, di autorità e di equanimità nei giudizi. Aveva formato la sua cultura nei grandi centri di studii, in Germania ed a Parigi e con viaggi in Grecia, in Spagna, in Inghilterra, e dopo un intermezzo patriottico, nel quale fu luogotenente garibaldino al Volturno, incominciò presto la sua carriera. La sua principale occupazione scientifica era stata la numismatica, di cui resta un saggio, disgraziatamente incompiuto, nella sua opera *Le monete dell'antica Sicilia*, e la singolare competenza in tale disciplina gli valsero, tra l'altro, la presidenza dell'Istituto Italiano di Numismatica e la particolare benevolenza di S. M. il Re. Ma egli sapeva un po' di tutto ed in tutti i campi della scienza dell'antichità ha operato; ha scorso dai tempi classici ai medievali, e, come richiedeva la storia della sua Sicilia, era conoscitore altresì delle antichità arabe. Le sue benemerenze principali sono l'aver arricchito il Museo di importanti acquisti, ed anche con cospicui doni personali, l'aver scoperto le metope dei templi arcaici di Selinunte, e recentemente l'aver salvato, recuperato, direi quasi scavato per una seconda volta, i cimelii d'arte, sepolti nella catastrofe di Messina. Affabile e facondo parlatore, aveva avuto la fortuna di avvicinare tutto il mondo dei dotti, dei mecenati, dei

potenti del suo tempo, ed era il più gran conoscitore del suo paese, sicchè la sua guida sapiente e piacevole era ricercata da tutti gli illustri personaggi che visitavano la Sicilia. L'azione sua era nella vita più che nelle carte, sicchè, se restano non molti documenti scritti del suo sapere, rimangono però indelebili i ricordi di quanto ha operato nella lunga carriera a beneficio degli studi, delle ricerche e della amministrazione.

Una simpatica figura di gentiluomo è scomparsa dalla nostra società romana colla morte di D. **Alfonso Doria-Pamphily,** avvenuta il 6 decembre scorso inaspettatamente, poichè il Principe era di sana costituzione e godeva di buona salute, nè i suoi 63 anni avevano potuto far apparire la decadenza del vigore organico: un po' pallido, scolorito, aveva tuttavia una figura molto nobile, dal tratto gentile, affabile ed assai benevolo con tutti, talvolta nella conversazione romanescamente arguto, sempre pronto a secondare tutte le iniziative che potessero giovare alla sua Roma ed all'arte, di cui fu un appassionato amatore ed anche uno squisito conoscitore. Era un vero gran signore, ma senza boria, un mecenate degli artisti che incoraggiava e faceva lavorare per conservare ed accrescere intorno a sè il patrimonio ideale lasciatogli in retaggio dagli antenati della sua grande prosapia. Non è facile forse trovare nell'aristocrazia chi sentisse, come il Doria, il fascino dell'ambiente storico che lo circondava; in generale, si trovano piuttosto fenomeni di reazione o di indifferenza nel degenerare delle stirpi; egli invece aveva la coscienza che anche nei nostri tempi democratici, la funzione di un principe romano può giovare grandemente alla patria, e di questa sua fede si era fatto una missione. Sedeva in Senato da più di vent'anni e prendeva parte attiva ed assidua ai lavori legislativi, e sebbene una eccessiva modestia, anzi ritrosìa, lo trattenesse dal prendere la parola in pubblico, si adoperava con consigli e buoni uffici per ogni cosa che gli paresse conforme alla dignità del paese e di Roma in particolare. Presiedeva istituti di beneficenza e società intellettuali od artistiche; mi piace qui ricordare specialmente la nostra Società italiana di Archeologia e Storia dell'Arte, alla quale aveva dato ospitalità nel suo magnifico palazzo, ove abbiam tenuto anche le rare conferenze che egli desiderava fossero sempre più frequenti, cercando di suscitare l'entusiasmo che egli sentiva pei nostri studi. Munifico signore e liberale schietto, comprendeva bene le nuove esigenze della vita sociale, e perciò favorì anche la coltivazione delle nostre lande, ed il benessere degli umili col distribuire le sue terre del viterbese ai suoi contadini, perchè, col lavoro, se ne meritassero in avvenire la proprietà. La squisitezza de' suoi gusti si rivelò anche nell'amore per la floricultura. Il fasto gli serviva unicamente per poter aiutare il paese a far buona figura all'estero, e con tale intenzione accolse sovranamente nel suo palazzo l'Imperatore di Germania, in un ricevimento rimasto celebre per la impressione che produsse sull'ospite augusto. L'Accademia nostra lo aveva chiamato nel suo seno nel 1909.

Un veterano della toga, l'insigne giureconsulto **Giuseppe Maielli** siracusano, lasciò questa vita nell'87° anno di sua età, il 17 luglio 1914. Egli, eccelso e dottissimo magistrato, Consigliere di Cassazione in Roma, fu nel 1887 nominato membro d'onore di questa insigne R. Accademia. Tempra tenacissima, si formò da sè in mezzo a grandi difficoltà e riuscì sommo per sapienza e rettitudine, tanto che nel 1897, l'on. Di Rudinì gli offerse il portafoglio di Grazia e Giustizia, ch'egli, per modestia, rifiutò. Dal 1902, quando per compiuto limite d'età, si ritirò dall'esercizio delle sue alte funzioni di magistrato, essendo primo Presidente della Corte di Cassazione in Palermo, continuò a vivere nel suo ambiente prediletto e rese notevoli sentenze arbitrali, e della sua autorità in materia si valse anche il Comune di Roma che, in memoria de' suoi servigi, gli offrì un'aurea medaglia. Dal 1898 era Senatore del Regno, e fra i suoi scritti si ricordano anche studii di carattere politico-economico, di grande valore. Egli peraltro non era un « puro giurista » nel senso del *purus mathematicus* proverbiale; aveva gusto e cultura artistica, letteraria e filosofica, sicchè nella nostra famiglia non era un estraneo, e molto si compiaceva di appartenere all'Accademia di S. Luca.

La nostra famiglia molto rimpianse la perdita avvenuta il 2 marzo, del suo beneamato consulente legale avv. **Colino Kambo** che per più anni prestò disinteressato, integerrimo e sapiente, il suo aiuto all'amministrazione dei beni e fu guida illuminata e sicura in ogni questione giuridica della nostra vita accademica. Colino Kambo, di nobile e patriottica famiglia originaria della Scozia, era tuttavia un romano di antico stampo, un giureconsulto uscito da quella gloriosa scuola e colle tradizioni che resero celebrati il Foro e l'Università romana della metà del secolo scorso. Nato in Frosinone nel 1843 dall'avv. Carlo Kambo, già deputato della Repubblica Romana, e poi esule, esercitò valorosamente e scrupolosamente l'avvocatura, e fu amministratore solerte e competentissimo, tanto che a lui fu per lunghi anni affidato il patrocinio di istituti e case principesche, fra cui specialmente quella Borghese, passando poi ad amministrare il vistoso patrimonio di casa Torlonia che resse per più anni. La sua dottrina apparve nelle pubblicazioni fatte a scopo legale, e notevole sopra tutte, è il profondo studio della questione di Villa Borghese, il quale ebbe una grande influenza, più che nella pratica, nella teoria del diritto consuetudinario collettivo. Ricoprì moltissime ed alte cariche, nelle quali spiegò una grande ed efficace opera. Fu Consigliere comunale per 15 anni, fece parte del Consiglio provinciale ospitaliero e fu vice Presidente della Cassa di Risparmio. L'Accademia deve a lui la sapiente guida nel riordinamento dei concorsi, cui tanta solerte opera dedicò il nostro benemerito collega prof. Gay.

La semplicità de' suoi costumi e la sua modestia non erano inferiori alla bontà dell'animo, alla rettitudine incrollabile delle idee che furono come un culto del suo spirito eletto. L'animo suo fu aperto agli allettamenti dell'estetica: amava l'arte appassionatamente; ed al culto dell'arte educò i suoi figliuoli. Nella vita domestica, come nella pubblica, fu un esempio di organico, armonico e solido contemperamento delle virtù di *paterfamilias* e di cittadino.

Rimane ora, o colleghi, a dire le lodi di tre uomini, i quali hanno lasciato traccia così vivida nella storia politica del nostro paese, che la luce irradiata dalle loro persone nella nostra cerchia, è di gran lunga meno appariscente che non in quella della vita pubblica; ed io non oso unire la mia povera e non autorevole parola al rimpianto di tutta la nazione che, per bocche solennemente eloquenti, ha trovato adeguata e degna espressione. Senonchè ognuna di queste eccelse personalità politiche aveva un lato dello spirito intimamente collegato agli ideali della nostra vita artistica, per cui figuravano degnamente tra i nostri soci d'onore, ed io dovrei mettere in rilievo specialmente questo aspetto della loro mente, del loro cuore.

Il vecchio patriota romagnolo, Senatore e Ministro di Stato, **Gaspare Finali** è noto infatti per la sua attività letteraria. Poeta ardente, latinista profondo ed autore delle pregiate traduzioni di Plauto, riuniva nell'amor patrio ogni manifestazione eletta dello spirito che potesse contribuire alla grandezza del paese, e quale solerte Presidente della Commissione Reale pel monumento a Vittorio Emanuele, dimostrò in quanto conto tenesse l'arte nazionale nelle sue più sublimi e significative manifestazioni. Per tale sua attiva ed efficace cooperazione fu appunto annoverato fra i nostri dal 1892.

Quando, l'otto novembre decorso, tutta Italia pianse la scomparsa di una figura così significativa nella storia del Risorgimento nazionale, parve spegnersi un ultimo avanzo di una generazione di eroi: a 85 anni egli serbava ancora una energia di spirito che pareva racchiudesse in solida custodia tutta l'anima palpitante dell'Italia nuova che fu plasmata sulle tradizioni classiche e vestita dei fulgidi ideali dell'arte.

E col Finali, il fine ed energico patrizio milanese Marchese **Emilio Visconti Venosta**, a breve distanza ed alla stessa età, il giorno 28 novembre si spense, e venne a mancare un'altra figura storica del pantheon nazionale. Egli ha avuto la ventura e la costanza di cooperare a tutte le fasi della nostra redenzione dal 1847 in poi: il suo valore nelle cinque giornate, la convivenza col Mazzini fino al 1853, la difesa efficace dei congiurati di Mantova, la collaborazione con Cavour dal 1859, il Commissariato Regio con Garibaldi e le basi della legge delle Guarentigie, sono i suoi principali meriti politici del periodo giovanile.

Salì man mano i più alti gradini della cosa pubblica: deputato fin dalla VII legislatura, e poi Senatore dal 1886, Ministro degli esteri cinque volte nel '63, '66, '69, '73, e poi di nuovo dal 1896 al 1901, fu scelto arbitro nel 1894 fra l'Inghilterra e gli Stati Uniti e nel 1906 arbitro prudente, accorto, conciliante, ad Algesiras. La sua vita si può dire tutta una serie di capitoli di storia contemporanea, nella quale si scorge l'orma del suo ingegno e della sua sapienza politica, dell'abilità diplomatica e del suo sentimento patriottico. Ma egli era anche una mente coltissima ed innamorata del bello, sicchè non solo per forma, ma per la sua passione e competenza, resse per più d'un quarto di secolo le sorti dell'Accademia di Belle Arti di Milano e del Museo Archeologico, ed era nostro consocio fin dal 1887.

Tali grandi sostegni del paese sono venuti a mancare in un momento critico; ma forse la loro dipartita non è apparsa così tragica come quella di **Antonino di Sangiuliano**, perchè, mentre gli altri due appartenevano più al passato, egli è stato colto dalla Parca nell'esercizio delle più alte e delicate mansioni del suo ufficio, quando tutta l'anima del Paese trepidava ed era affidata a lui. Il Ministro degli Esteri d'Italia è morto il 16 ottobre nella ancor vegeta età di 62 anni, come un soldato sulla breccia! Stoicamente soffrendo e cristianamente morendo, egli lasciava un solo rimpianto, quello di non poter condurre in porto attraverso la procella la nave dello Stato, sicchè i suoi concittadini, i suoi contemporanei si persuadessero della rettitudine delle sue intenzioni e della capacità a tenere il timone in tempi difficilissimi e con soddisfazione della Patria. Chè nessuno poteva dubitare del suo ardente patriottismo; ma, nella generale incertezza, qualcuno poteva temere che gli eventi superassero la capacità umana a fronteggiarli! Il nobil uomo catanese aveva nell'indole tutto il fervore vulcanico della regione etnea; ma la sua vita consumata nella politica aveva gettato, come sulla vetta del gigante, le nevi della prudenza e della esperienza diplomatica. La sua carriera amministrativa e politica cominciò presto: non era ancora trentenne quando entrò nella Camera, e dal 1905 passò al Senato. Nei suoi viaggi di studio, in Albania e fin nell'interno dell'Africa, aveva cercato rendersi conto personalmente della natura delle questioni interessanti il nostro paese, sulle quali scrisse notevoli articoli e libri. Ebbe anche entusiasmo sincero per l'arte, di cui si interessava molto e si doleva di non poter più spesso distrarre l'animo affaticato nel sereno cielo dell'estetica. Ministro degli Esteri per la seconda volta, dal 1910 in poi, vi rimase attraverso le presidenze del Giolitti, del Luzzatti e del Salandra, sicchè la vita politica della nazione in mezzo agli interessi internazionali, aveva potuto svolgere un programma logico e continuato nel suo indirizzo, nonostante le fasi procellose della guerra libica e delle due guerre balcaniche. Senonchè lo scoppio delle ostilità, turbando improvviso le relazioni internazionali, obbligò l'uomo eminente a fronteggiare un'ardua situazione che richiedeva lavoro intenso e maggiore che le sue forze fisiche consentissero; e cadde vittima dell'eccessiva fatica materiale e morale, in mezzo al compianto di quanti ne apprezzarono le virtù civili ed intellettuali.

Ed eccoci al termine, o colleghi, della triste rassegna! Se si pensa che tante intelligenze, attività varie, virtù pubbliche e domestiche furono travolte in quest'anno dall'inesorabilità del Fato, uno sconforto nel nostro mondo artistico ci assale, pari a quello che suscita nell'animo la storia contemporanea colla crisi sociale e politica che stiamo traversando. Ma il mondo non è solo una valle di lacrime ed anche le lacrime hanno talvolta la loro dolcezza. Questa ci è data dal retaggio degli affetti e dalle speranze. E tale è infatti il compenso che colma i vuoti fatti tra le nostre file, poichè la memoria dei carissimi colleghi defunti vivrà perpetua fra noi, come ci sorride la speranza nell'avvenire della nostra istituzione. Oggi, mentre vediamo rinnovellata in veste più lieta la nostra Accademia, pensiamo con fiducia e soddisfazione alla vitalità del nostro sodalizio, cui si prepara tra non molto una più degna sede nella città dell'arte in valle Giulia. Fedeli alle gloriose tradizioni, ed alleati a forze nuove che vengono a rinfrancare la nostra compagine storica, in questo momento tenebroso, volgiamo il pensiero fidente verso la stella d'Italia che è ad un tempo il simbolo della fama di nostra gente e della nostra fortuna, e brilla della luce del genio italico, cui l'arte dona uno dei più vigorosi suoi raggi.

Lucio Mariani.

ALBO ACCADEMICO

PRINCIPE DELL'ACCADEMIA.

S. M. IL RE VITTORIO EMANUELE III

PRESIDENZA E CARICHE ACCADEMICHE

CONTE PRESIDENTE.

Apolloni prof. gr. uff. Adolfo.

VICE PRESIDENTE.

Piacentini prof. gr. uff. Pio.

EX PRESIDENTE.

Gai prof. cav. Francesco.

SEGRETARIO DEL CONSIGLIO.

Galli prof. gr. uff. Alberto.

SEGRETARIO DELL'ACCADEMIA.

Mariani prof. cav. Lucio.

COMMISSIONE AMMINISTRATIVA.

Busiri Vici prof. cav. Carlo.
Maccagnani prof. comm. Eugenio.
Sartorio prof. comm. Aristide.

Sopraintendenti alle Gallerie e Collezioni Accademiche.

Galli prof. comm. Alberto *(per la scultura).*
Ojetti prof. cav. Raffaello *(per l'architettura).*
Hermanin prof. comm. Federico *(per le stampe).*
Romagnoli prof. comm. Giuseppe *(per i coni, le medaglie e le incisioni).*
Berardi prof. cav. Giuseppe *(per i mobili ed arredi).*

CONSIGLIO ACCADEMICO.

Pittori.

Gai prof. cav. Francesco.
Joris prof. cav. Pio.
Sartorio prof. comm. Aristide.
Guidi prof. Guido.
Capranesi prof. cav. Giovanni.
Costantini prof. Giovanni.
Coromaldi prof. cav. Umberto.
. . . . . .

Scultori.

Monteverde prof. cav. gr. cr. Giulio, senatore.
Tadolini prof. gr. uff. Giulio.
Galli prof. gr. uff. Alberto.
Apolloni prof. gr. uff. Adolfo.
Maccagnani prof. comm. Eugenio.
Gallori prof. comm. Emilio.
Zocchi prof. comm. Arnaldo.
Zanelli prof. cav. Angelo.

Architetti.

Tenerani prof. gr. uff. Carlo.
Piacentini prof. gr. uff. Pio.
Giovenale prof. comm. Giov. Battista.
Innocenti prof. cav. uff. Augusto.
Magni prof. comm. Giulio.
Galassi prof. cav. Filippo.
Moretti prof. comm. Mario.
Busiri Vici prof. cav. Carlo.

ACCADEMICI DI MERITO

PRIMA ACCADEMICA.

1901 — S. M. LA REGINA ELENA.

Pittori.

Emeriti.

1879 — Prof. Maccari comm. Cesare. *Via Sallustio, 19.*

Residenti.

1871 — Prof. Gai cav. Francesco. *Via d'Azeglio, 52.*
1901 — » Joris cav. Pio. *Via Maria Cristina, 3.*
1902 — » Sartorio comm. Aristide. *Via Maria Cristina, 5.*
1906 — » Guidi Guido. *Via Volturno, 58.*
1908 — » Corelli cav. Augusto. *Viale Giulio Cesare, 9.*
1909 — » Capranesi cav. Giovanni. *Piazza Vitt. Emanuele, 107.*
» — » Costantini Giovanni. *Piazzale Flaminio, 9.*
1911 — » Coromaldi cav. Umberto. *Via Margutta, 51-a.*
1913 — » Greiner Otto. *Via Claudia, 7-a.*
» — » Mancini Antonio. *Via Varese, 52.*
» — » Innocenti cav. Camillo. *Via S. Basilio, 13.*
» — » Battaglia Alessandro. *Via Margutta, 17.*

Residenti aggiunti.

1893 — Prof. Petiti cav. Filiberto. *Via ai Villini, 10.*
1901 — » Raggio Giuseppe. *Via Palestro, 11.*
1906 — » Cellini cav. Giuseppe. *Passeggiata di Ripetta, 25* — Tel. 14-79.
» — » Di Lorenzo comm. Tommaso. *Via Stamperia, 6* — Tel. 15-16.
1913 — » Roeder Max. *Via Margutta, 51.*

Corrispondenti.

1893 — Prof. Pradilla Ortiz cav. Francesco. *Madrid.*
» — » Villegas cav. gr. cr. Giuseppe, Dirett. Museo del Prado. *Madrid.*
1896 — » Donadini cav. E. A. *Dresda.*
1899 — » Lameire cav. Carlo. *Parigi, avenue Duquesne.*
» — » Prell comm. Ermanno. *Lipsia.*
» — » Thayer Abbot. *New-York.*
» — » Poynter Edoardo. *Londra.*

1902 — Prof. Benlliure cav. gr. cr. Giuseppe. *Madrid.*
1905 — » Duran gr. uff. Carlo. *Parigi.*
» — » Michetti senatore Francesco Paolo. *Francavilla a Mare (Chieti).*
» — » Moretti cav. Francesco. *Perugia.*
» — » Nono Luigi. *Venezia.*
1906 — » Cassioli Giuseppe. *Firenze.*
1911 — » Calderini Marco. *Torino.*
» — » Botckine Michele. *Pietroburgo.*
1913 — » Hiremy Adolfo. *Roma, via Gabriele Falloppio, 5.*
» — » Barbudo Sanchez Salvatore. *Roma, via Maria Cristina, 2.*
» — » Lavery Giovanni. *Londra.*
1914 — » Besnard cav. gr. cr. Alberto, Direttore dell'Accademia di Francia. *Roma.*
» — » Chicharro comm. Eduardo, Direttore della R. Accademia di Spagna. *Roma.*

Scultori.

Residenti.

1882 — Prof. Monteverde cav. gr. cr. Giulio, senatore. *Via dei Mille, 6.*
1891 — » Tadolini gr. uff. Giulio. *Via Babuino, 150.*
1896 — » Galli gr. uff. Alberto. *Via Maria Adelaide, 14.* — Tel. 38-05.
1897 — » Maccagnani comm. Eugenio. *Piazza S. Bernardo, 108.*
1903 — » Apolloni gr. uff. Adolfo. *Via Magenta, 10* — Tel. 6-39.
1905 — » Zocchi comm. Arnaldo. *Piazza Galeno, 5.*
» — » Gallori comm. Emilio. *Viale della Regina, 181.*
1906 — » Ximenes comm. Ettore. *Via Bartolomeo Eustachio, 2.* — Tel. 84-39.
1911 — » Zanelli cav. Angelo. *Via S. Martino al Macao, 6.*
» — » Romagnoli comm. Giuseppe. R. Zecca, *Piazza G. Pepe.*
» — » Quattrini cav. Enrico. *Via Tasso, 78.*

. . . . . .

Residenti aggiunti.

1897 — Prof. Lancelot Croce Marcella. *Via Sistina, 123.*
1905 — » Berardi cav. Giuseppe. *Via Babuino, 156.*

Corrispondenti.

1895 — Prof. Jerace comm. Francesco. *Napoli.*
1896 — » Scanzi cav. Giovanni. *Genova.*
» — » Begas cav. Rinaldo. *Berlino.*
» — » Rivalta cav. Augusto. *Firenze.*
» — » Mercier cav. A. *Parigi, 15, avenue de l'Observatoire.*

1899 — Prof. Chester French Daniele. *New-York.*
» — » Benlliure cav. gr. cr. Mariano. *Madrid.*
1902 — » Barbieri cav. Enrico. *Bologna.*
» — » Passaglia comm. Augusto. *Firenze.*
» — » Calandra comm. David. *Torino.*
» — » Zocchi comm. Cesare. *Torino, Istituto di Belle Arti.*
» — » Noel comm. Luigi. *Parigi, 108, rue de Vaugirard.*
» — » Bistolfi Leonardo. *Torino.*
1905 — » Triebel F. E. *New-York, College Point, Long Island.*

ARCHITETTI.

Emeriti.

1901 — Prof. Calderini comm. Guglielmo. *Via Volturno, 58* — Tel. 19-06.

Residenti.

1889 — Prof. Tenerani gr. uff. Carlo. *Via Nazionale, 230.* — Tel. 9-44.
1896 — » Piacentini gr. uff. Pio. *Piazza Collegio Romano, 1.* — Tel. 3-82.
1897 — » Giovenale comm. Gio. Battista. *Via Bocca di Leone, 43.* — Tel. 72-38.
1900 — » Magni comm. Giulio. *Via in Lucina, 36.* — Tel. 91-83.
» — » Innocenti cav. uff. Augusto. *Via S. Basilio, 13.* — Tel. 1-53.
1905 — » Galassi cav. Filippo. *Via Mazzarino, 6.* — Tel. 81-82.
1906 — » Busiri Vici cav. Carlo. *Via Pinciana, 48* — Tel. 36-86.
» — » Moretti comm. Mario. *Via Nazionale, 243.*
1907 — » Manfredi comm. Manfredo Emanuele. *Corso Vittorio Emanuele, 154.* — Tel. 16-73.
1909 — » Ojetti cav. Raffaello. *Via Maria Adelaide, 12* — Tel. 21-458.
1911 — » Giovannoni cav. Gustavo. *Via Torre Argentina, 34* — Tel. 47-81.

. . . . . .

Residenti aggiunti.

1896 — Prof. Bazzani cav. Luigi. *R. Istituto di Belle Arti.*

Corrispondenti

1892 — Prof. Basile comm. Ernesto. *Roma.*
» — » Micheli comm. Vincenzo. *Firenze.*
1894 — » Sada cav. Carlo. *Catania.*
1901 — » D'Avila comm. Pietro. *Lisbona.*
1903 — » Stramucci comm. Emilio. *Firenze.*
» — » Tommasi cav. Natale. *Innsbruk (Austria).*
» — » Gewaerts cav. Leone. *Bruxelles.*
1907 — » Mariani cav. uff. Vittorio. *Siena.*

ACCADEMICI D'ONORE.

PRIMA ACCADEMICA.

1884 — S. M. MARGHERITA.

REGINA MADRE.

PRIMO ACCADEMICO.

1899 — S. M. GUGLIELMO II.

IMPERATORE DI GERMANIA E RE DI PRUSSIA.

1893 — S. A. I. e R. la Principessa Luisa d'Inghilterra. *Londra.*
1878 — Blaserna prof. comm. Pietro, senatore. *Roma, via Panisperna, 89-b* — Tel. 7-45.
1880 — Caetani Lovatelli contessa Ersilia. *Roma, piazza Campitelli, 17* — Tel. 16-86.
1881 — Zorzi conte Alvise. *Cividale nel Friuli.*
» — De Hoental Paget Valburga. *Firenze.*
» — Baccelli prof. gr. cord. Guido. *Roma, piazza Campitelli, 2.*
1886 — Torlonia duca Leopoldo. *Roma, via Bocca di Leone* — Tel. 3-25.
1887 — Tommasini comm. Oreste, senatore. *Roma, via Nazionale, 89.* — Tel. 28-51.
1889 — Gnoli prof. comm. conte Domenico. *Roma, Piazza della Pace, 8.*
» — Lanciani prof. comm. Rodolfo, senatore. *Roma, piazza Sallustio, 24.* — Tel. 68-47.
» — Ferraioli march. Alessandro. *Roma, piazza Colonna, 355.* — Tel. 29-54.
1890 — Monaci comm. prof. Ernesto, *Roma, via Condotti, 75.*
» — Helbig comm. Volfango. *Roma, villa Lante* — Tel. 8-14.
1892 — Lazzaroni barone Michele. *Parigi.*
» — Villari prof. gr. uff. Pasquale, senatore. *Firenze.*
» — Sergi prof. cav. Giuseppe. *Roma, via delle Finanze, 1.*
1893 — Fumi prof. comm. Luigi. *Lucca.*
» — Venturi prof. comm. Adolfo. *Roma, via Fabio Massimo, 60.*
» — Pasolini conte Pier Desiderio, senatore. *Roma, piazza Benedetto Cairoli, 3* — Tel. 23-81.
1894 — Lanciarini cav. avv. Vincenzo. *Roma, via del Pellegrino, 119.*
» — Cantalamessa comm. prof. Giulio. *Roma, Galleria Borghese, villa Umberlo I.* — Tel. 6-86.
» — Marucchi prof. comm. Orazio. *Roma, S. Maria in via, 7-a* — Tel. 4-82.
1895 — Barnabei prof. comm. Felice. *Roma, piazza S. Luigi dei Francesi, 24.*
» — Scott Mylne cav. Roberto. *Dublino.*

1895 — Di S. Martino e Valperga conte Enrico, senatore. *Roma, Circo Agonale, 13* — Tel. 10-60.
1897 — Lucas prof. Carlo. *Parigi.*
» — Gerhardt prof. comm. Enrico. *Roma, Passeggiata di Ripetta, 33.*
» — Campello della Spina conte Paolo. *Roma, via Sistina, 121.*
1898 — Navone comm. Giulio, *Roma, via Ferdinando di Savoia, 8* — Tel. 41-20.
1901 — Colonna Prospero principe di Sonnino, senatore, *Roma, via S. Basilio, villa Massimo* — Tel. 6-83.
» — Bertini-Attilj prof.ª Clelia. *Roma, via Agonale, 13, p. 4.*
» — Rivoira comm. Giovanni Teresio. *Roma, via Cavour, 44.*
» — Ricci comm. Corrado, Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti. *Roma.*
» — Stzrygowski cav. Giuseppe, Università di *Vienna.*
» — Clausse cav. Gustavo. *Parigi.*
» — Pigorini prof. comm. Luigi, senatore. *Roma, via del Collegio Romano, 26.*
» — Grazioli duca Mario. *Roma, via del Plebiscito, 112* — Tel. 16-89.
» — Lanza conte Carlo, tenente generale, senatore.
1902 — Boito prof. comm. Arrigo. *Milano.*
» — Borgatti cav. Mariano, colonnello del Genio, *Roma, Ministero della Guerra.*
» — Rocchi comm. Enrico, generale. *Roma, via Panisperna, 237.*
1903 — Roujon cav. Enrico, Direttore delle Belle Arti, *Parigi.*
» — Enlart prof. Camillo. *Parigi, rue de Cherche midi.*
» — Pigorini Beri prof.ª Caterina. *Roma, via Lucrezio Caro, 67* — Tel. 60-83.
» — Fiorilli avv. comm. Carlo. *Firenze, via S. Caterina, 10.*
» — Boni prof. comm. Giacomo. *Roma, S. Francesca Romana.*
1904 — Hermanin prof. comm. Federico. *Roma, via Porta Pinciana, 30-a.*
» — Pastor (de) prof. Ludovico, Direttore dell'Istituto Storico Austriaco. *Roma, via della Croce, 74.*
» — Ovidi avv. comm. Ernesto. *Roma, piazza Grazioli, 5.*
» — Balzani conte Ugo. *Roma, via Po, 9* — Tel. 40-05.
» — Mariani prof. cav. Lucio. *Roma, via Pierluigi da Palestrina, 55.*
1905 — Scialoia prof. cav. gr. cr. Vittorio, senatore. *Roma, piazza Grazioli, 5.*
» — Duchesne prof. mons. Luigi, Direttore della Scuola Francese. *Roma, palazzo Farnese* — Tel. 11-38.
» — Pinza prof. Giovanni, Segr. della Congregazione Artistica dei Virtuosi al Pantheon. *Roma, via Monserrato, 25.*
1906 — Carcano avv. gr. uff. Paolo, deputato al Parlamento. *Roma.*
» — Cruciani Alibrandi comm. Enrico, senatore. *Roma, via Tritone, 66* — Tel. 80-33.
» — Fradeletto prof. comm. Antonio, deputato al Parlamento. *Venezia.*
» — Wilpert mons. Giuseppe. *Roma, via Giovanni Lanza, 63* — Tel. 28-72.

1906 — Hülsen prof. comm. Cristiano. *Firenze, via Marignolle, Bellosguardo.*
1907 — Almagià comm. Edoardo. *Roma, via in Lucina, 17* — Tel. 7-92.
1908 — Kanzler barone Rodolfo. *Roma, piazza Sforza Cesarini, 46* — Tel. 8-88.
» — Del Gallo di Roccagiovine marchese Alberto. *Roma, Foro Traiano, 1* — Tel. 24-17.
1909 — Amelung prof. Walter. *Roma, via Andrea Cesalpino, 2.*
» — Morris Moore prof. comm. Giovanni. *Nizza, Boulevard Carnot, 1.*
1910 — Rennell Rodd (Sir), Ambasciatore d'Inghilterra. *Roma.*
1911 — Balestra cav. gr. cr. Giacomo, senatore. *Roma, via Veneto, 56* — Tel. 30-82.
» — Muñoz prof. Antonio. *Roma, via della Pace, 36.*
» — D'Achiardi prof. comm. Pietro. *Roma, via Margutta, 54.*
» — Ojetti comm. Ugo. *Firenze.*
1913 — Plunkett conte Giorgio. *Dublino.*
» — Bartoli dott. Alfonso. *Roma, piazza Farnese, 101.*
1914 — Giolitti avv. Giovanni cav. O. S. SS. A., deputato. *Roma, via Cavour, 71.*
» — Credaro prof. gr. cord. Luigi, deputato. *Roma, villini di Monteverde.*
» — Serafini prof. comm. Camillo. *Roma, corso Vittorio Emanuele, 24.*
» — Guidi prof. comm. Ignazio, senatore. *Roma, via Botteghe Oscure, 26.*
» — Morello avv. Vincenzo. *Roma, via dei Gracchi, 326.*
» — Errazuriz Urmeneta cav. gr. cr. Raffaele, Ministro del Chile. *Roma, via Quintino Sella, 62* — Tel. 63-04.
» — Martini prof. cav. gr. cr. Ferdinando, deputato. *Roma, piazza SS. Apostoli, pal. Colonna* — Tel. 3-28.
» — Molmenti prof. comm. Pompeo, senatore. *Venezia.*

ACCADEMIE AGGREGATE

Reale Accademia di Belle Arti di Bologna.
» » » » Firenze.
» » » » Londra.
» » » » Milano.
Nazionale » » » Parigi.
Reale » » » Perugia.
Imperiale » » » Pietroburgo.
Reale » » » Valenza (Spagna).
» » » » Venezia.
» » » » Torino.
Società degli Architetti di Londra.

APPENDICE.

UFFICI DELL'ACCADEMIA.

VICE SEGRETARIO.

Tomassetti dott. Francesco. *Via Aureliana, 12.*

RAGIONIERE.

Zara prof. cav. Adriano.

RETTORE DELLA CHIESA ACCADEMICA.

Panci can. don Luigi.

ESATTORE.

Medori Augusto.

CUSTODE DELLA GALLERIA

Fallani Cesare.

COMMESSO.

De Arcangelis Federico.

USCIERE.

Calderoni Giovanni.

PENSIONATI.

PITTURA *(Concorso Originali)*.

1907-1916 — Raimondi Roberto. *Via Coronari, 222.*
» — Ridolfi Tito. *Via Merulana, 206.*
» — Guardabassi Remo. *Via Margutta, 33.*
1912-1921 — Ufficialetti Ruggero. *Via Margutta, 7.*
» — Corradetti Romano. *Via Cappuccini, 10.*
» — Mezzana Corrado. *Via Urbana, 105.*

PITTURA *(Concorso Lana)*.

1915-1917 — Guidi Virgilio. *Via Marco Aurelio, 32.*

SCULTURA *(incisione) Concorso Albacini.*

1913-1916 — Zeri Archimede. *Via del Colosseo, 2-a.*

ARCHITETTURA *(Concorso Poletti)*.

1912-1915 — Invernizzi Vittorio. *Vicolo del Fiume, 13.*

ARCHITETTURA *(Concorso Montiroli)*.

1913-1915 — Benigni Gino. *Via Gioacchino Belli, 96.*

ARCHITETTURA *(Concorso Lana)*.

1914-1916 — Bonetti Raoul. *Via Madonna dei Monti, 99.*

ACCADEMICI DEFUNTI.

Accademici di merito.

Prof. De Gregorio comm. Giovanni, architetto residente.
» Lanzi Antonio, scultore aggiunto.
» Franchi Alessandro, pittore corrispondente.
» Zampi cav. Paolo, architetto »
» Boito comm. Camillo, » »
» Bernich comm. Ettore, » »

Accademici d'onore.

Pierpont Morgan Giovanni.
Castellani comm. Augusto.
Majelli comm. Giuseppe.
Finali cav. O. S. SS. A. Gaspare, senatore.
Gatti prof. comm. Giuseppe.
Kambo avv. comm. Colino.
Barracco barone comm. Giovanni, senatore.
Salinas prof. comm. Antonino.
Di San Giuliano marchese cav. O. S. SS. A. Antonino, senatore.
Visconti-Venosta marchese cav. O. S. SS. A. Emilio, senatore.
Doria Pamphilj principe Alfonso, senatore.

INDICE

A. Muñoz. *Stefano Maderno, contributo allo studio della scultura barocca prima del Bernini* . . . . . Pag. 1

G. T. Rivoira. *Roma, l'Italia nella creazione delle antiche architetture a vôlta* » 25

L. Mariani. *L'Aphrodite di Cirene* . . . . . » 33

D. Gnoli. *Bramante a Roma* . . . . . » 51

A. Sartorio. *S. Flaviano a Montefiascone* . . . . . » 61

R. Ojetti. *Ottaviano Mascarino* . . . . . » 85

C. Ricci. *Il Cagnacci e « Lucrezia Romana »* . . . . . » 109

Q. Angeletti. *L'Architettura nella Scenografia dei secoli XVII e XVIII* . » 133

Acquisti Müller . . . . . » 145

Concorsi Accademici . . . . . » 151

Atti Accademici, anno 1913 . . . . . » 163

Id. » 1914 . . . . . » 175

Commemorazioni . . . . . » 193

Albo Accademico . . . . . » 203

Accademie aggregate . . . . . » 211

Appendice . . . . . » 211

GETTY CENTER LIBRARY MAIN
N 2812 A61 v.1 BKS
Acc-1 (Vol. 1, 1909 Reale Accademia di S
Annuario /
3 3125 00411 9562